





HOMEM, ESPAÇO E TEMPO

OS LUGARES DA ARQUITECTURA

ARIANA ARAÚJO MARQUES DA SILVA
FAUP / 2013

Docente Acompanhante:
Professor Doutor Gonçalo Furtado

Agradecimentos:

Ao Professor Gonçalo Furtado,
pela disponibilidade e rigor na orientação do trabalho.

Aos meus pais e irmão,
pelo apoio incondicional.

E  Joana,  Nadia,  Sara, ao Tomé e ao Z,
pela companhia, partilha e paciência ao longo destes anos.

ABSTRACT

This dissertation, drawn upon architectural theory, attempts to understand the realms and moments of the *production*, *perception* and *experience* of architectonic space and its bodies. Considering Architecture as indivisible from the relationship that *man* has with *space* in *time*, it is proposed to understand in which way the *production of space* in Architecture determines actions, relationships and the experience – physical, mental, social and intimate – of the dweller.

In the first moment, through Maurice Merleau-Ponty and Henri Lefebvre, we proceed to the identification and study of the three primary realms of Architecture: *Man*, *Space* and *Time*. Though distinct, these domains are not considered autonomous entities, but agents, and at the same time, *product* of a continuous process of mutual redefinition. Thus, it is intended to hold *Man* – carrier of body and identity – as responsible for mediating the process of transcending the abstraction that masks *space* and *time*; *Space* is addressed as the horizon of the perceptual experience of the individual and, therefore, inseparable from his subjective presence and action; *Time* is considered as responsible for organizing the perceptual experience of the relationship between *man* and *space*.

In the second phase, considering authors like Giancarlo de Carlo, architect, and the philosopher Martin Heidegger, it is intended to understand how the said realms relate in the process of the *production of space* in Architecture. Through the study of the moments and agents responsible for mediating this process, it is important to examine in which way the architectonic space and its bodies inflect or reflect social and spatial practices. Thus, emphasizing the idea that there isn't only one *space* but multiple *space-times*, result of the individual subjectivity, it is proposed to address possible architectonic practices capable of embodying the spontaneous, ethereal, and living dimension of dwelling.

This dissertation intends to contribute for the study of the architect's practice, highlighting the need for a critical position in relation to the context in which it operates.

RESUMO

Esta dissertação, desenvolvida no campo da teoria da Arquitectura, tem por objecto os domínios e momentos da *produção*, *percepção* e *experimentação* dos espaços arquitectónicos e seus corpos. Considerando a Arquitectura como indissociável da relação que o *homem* estabelece com o *espaço* no *tempo*, este estudo tem como objectivo compreender em que medida a *produção do espaço* arquitectónico influi nas acções, relações e vivências (físicas, mentais, sociais e íntimas) dos seus habitantes.

Num primeiro momento, partindo de um conjunto de ideias desenvolvidas pelos filósofos Maurice Merleau-Ponty e Henri Lefebvre, procedemos à identificação e estudo dos três domínios primordiais da Arquitectura: *Homem*, *Espaço* e *Tempo*. Estes domínios, apesar de distintos, não são considerados como entidades autónomas, mas como agentes e, ao mesmo tempo, *produto* de um contínuo processo de mútua redefinição. Neste sentido, reflecte-se acerca do *Homem* (indivíduo portador de corpo e identidade próprias) enquanto agente responsável por mediar o processo de superação da abstracção presente no *espaço* e *tempo*; Expõe-se o *Espaço* como horizonte da experiência perceptiva do indivíduo e, por isso, indissociável da sua presença e acção subjectivas; E considera-se o *Tempo* enquanto domínio responsável por organizar a experiência perceptiva da relação que o *homem* estabelece na vivência do *espaço*.

Num segundo momento, ponderando teorias desenvolvidas por autores como o arquitecto Giancarlo de Carlo e o filósofo Martin Heidegger, e apoiando a reflexão em casos práticos, procura-se compreender como os domínios expostos se relacionam entre si no processo da *produção do espaço* em Arquitectura. A partir da exposição e estudo dos momentos e agentes responsáveis pela mediação desse processo, pretende-se averiguar em que medida os espaços e corpos arquitectónicos inflectem ou reflectem potenciais experiências e práticas sócio-espaciais. Assim, expondo a ideia que não existe um só *espaço* mas sim vários *espaços-tempo*, decorrentes da construção subjectiva do indivíduo, pretendemos expor possibilidades de práticas projectuais capazes de abrigar, na sua génese, a dimensão vivencial, espontânea e volátil, do *habitar* dos indivíduos.

A presente investigação pretende, neste sentido, contribuir para o estudo da prática do arquitecto e da Arquitectura, evidenciando a necessidade de um posicionamento crítico relativamente ao contexto em que opera.

But may the will to truth mean this to you: that everything shall be transformed into the humanly-conceivable, the humanly-evident, the humanly-palpable! You should follow your own senses to the end.

Friedrich Nietzsche

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	p. 1
I – AS DIMENSÕES DA ARQUITECTURA	p. 4
1. As Dimensões do HOMEM	p. 7
1.1 O Corpo do Homem	p. 8
1.2 O <i>Eu</i> e os <i>Outros</i>	p. 13
2. As Dimensões do ESPAÇO	p. 23
2.1 A Ideia de Espaço	p. 24
2.2 O Corpo do Espaço	p. 29
3. As Dimensões do TEMPO	p. 39
3.1 Os Ritmos do Tempo	p. 40
3.2 Os <i>Tempos</i> do Espaço	p. 44
II – ARQUITECTURA: UMA OBRA ABERTA	p. 50
4. Do Espaço Abstracto ao Espaço Diferencial	p. 53
4.1 Uma <i>Teoria Unitária</i> para a <i>Produção do Espaço</i>	p. 54
4.2 Os <i>Espaços-Tempo</i> do Homem	p. 56
4.3 O Espaço como Instrumento	p. 62
5. Espaços para a <i>Imprevisibilidade</i>	p. 69
5.1 A Construção do Lugar	p. 71
5.2 Espaço como <i>Campo de Possibilidades</i>	p. 83
5.3 A Representatividade Vivencial do Projecto	p. 91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 103
Bibliografia	p. 109
Índice Iconográfico	p. 112

INTRODUÇÃO

No presente estudo, pretendemos abordar a ideia de que a Arquitectura e a sua prática, enquanto disciplina que se ocupa da *domesticação* do *espaço* e do *tempo*, pelo e para o *homem*, se encontra profundamente relacionada com as acções e relações sócio-espaciais das vivências dos indivíduos que nela habitam. Neste sentido, tendo como objecto a reflexão acerca dos domínios e momentos que pautam a sua *produção*, *percepção* e *experimentação*, o objectivo desta dissertação será averiguar de que modo os corpos e espaços arquitectónicos, ora reflectem ora inflectem a relação que o indivíduo com eles estabelece. Isto é, de que forma os *objectos* arquitectónicos ora reagem às acções e relações que o homem desenvolve no decurso da sua ocupação, ora agem sobre o desenvolvimento das mesmas. O presente estudo encontra-se, assim, estruturada em dois momentos:

Na **primeira parte**, *As Dimensões da Arquitectura*, procurar-se-á identificar e estudar individualmente as dimensões *Homem*, *Espaço* e *Tempo*, como os domínios em que se encontra enraizada a Arquitectura. Estas dimensões, apesar de distintas, devem, no entanto, ser consideradas como indissociáveis e, por isso, a reflexão assentará em círculos de aproximação à relação unitária que estabelecem entre si. Esta primeira parte, estruturada, assim, a partir dos três domínios referidos, parte de um conjunto de ideias desenvolvidas por Maurice Merleau-Ponty, no seu livro *Phénoménologie de la Perception* (1945). O filósofo francês, reclamando o estudo da experiência perceptiva como meio para a compreensão do *mundo* enquanto *construção* sensível e subjectiva do homem, considera a natureza real do espaço como algo que só pode ser revelado a par da relação experiencial e subjectiva que o homem com ele estabelece.¹

No primeiro capítulo, *As Dimensões do Homem*, abordar-se-á o *Homem* enquanto agente primordial no processo de superação das noções abstractas de *espaço* e *tempo*. Assim, pretende-se explorar o *corpo* enquanto instrumento sensível e activo na apreensão da matéria que compõe o meio. Este corpo, como defende Merleau-Ponty, não é um mero *objecto entre objectos*, mas a janela a partir da qual, espaço e tempo comunicam a sua substância e adquirem significado.² No entanto, esta leitura sensível não se limita à recepção passiva de estímulos, mas encontra-se profundamente condicionada pela interpretação subjectiva que o homem, um indivíduo, opera no decurso das suas vivências. Assim, procurar-se-á reflectir

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. vii.

² “In short, my body is not only an object among all other objects, a nexus of sensible qualities among others, but an object which is sensitive to all rest, which reverberates to all sounds, vibrates to all colours, and provides words with their primordial significance through the way in which it receives them.” Ibidem, p. 275.

acerca da identidade pessoal e cultural do homem, enquanto *construção performativa* e, em que medida, a natureza da relação que estabelece com os *Outros*, influi na organização das suas práticas sócio-espaciais e na organização do espaço em que essas decorrem.

No segundo capítulo, *As Dimensões do Espaço*, pretende-se reflectir acerca do espaço enquanto parte do corpo arquitectónico que abriga o quotidiano do indivíduo e, por isso, indissociável do processo de deciframento subjectivo que a sua ocupação comporta. Num primeiro momento, pretende-se reflectir acerca da *ideia* e concepção do espaço na actividade projectual do arquitecto que, através de representações, tende para a objectificação dos corpos arquitectónicos e dos seus modos de habitar. Assim, no sentido de explorar a esfera da experiência perceptiva do espaço arquitectónico, abordaremos o corpo que, como o homem, o espaço possui. Um corpo *que me rodeia* e *que me pode tocar*,³ cujas propriedades espaciais e materiais influem de forma determinante na experiência perceptiva do indivíduo e na relação que com ele estabelece.

No terceiro e último capítulo desta primeira parte, *As Dimensões do Tempo*, centra-se o estudo na terceira dimensão da Arquitectura: o *tempo*, cuja acção só pode ser compreendida a par dos corpos sobre os quais opera. Isto é, enquanto realidade imaterial, o tempo só pode ser revelado através da influência que exerce sobre o indivíduo e sobre os corpos que compõe o seu meio. Assim, procurar-se-á reflectir acerca da acção que o tempo impõe sobre a organização rítmica das práticas sócio-espaciais do quotidiano do homem e sobre a experiência do tempo na percepção do espaço e corpo arquitectónicos.

Na **segunda parte**, *Arquitectura: Uma Obra Aberta*, e depois de identificados os três domínios do estudo e a prática da Arquitectura – *Homem, Espaço e Tempo* – procurar-se-á reflectir acerca da relação que estes estabelecem entre si nos momentos da *produção do espaço*. Assim, a partir da exposição e estudo da *teoria unitária* apresentada pelo filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre, em *La Production de l'Espace* (1974), pretende-se reflectir acerca da produção do espaço humanizado como um processo que, ultrapassando a mera concretização de um plano material, compreende a *obra* arquitectónica como *aberta* à experimentação e apropriação espontâneas.

No primeiro capítulo, *Do Espaço Abstracto ao Espaço Diferencial*, pretende-se então proceder à identificação de três momentos que, segundo a tríade de Lefebvre, descrevem a unidade da produção do espaço: a sua *concepção*, *materialização* e *experimentação*. Esta última dimensão, por vezes descurada pelo arquitecto, revela-se precisamente como o momento em que corpo e espaço arquitectónicos transcendem o plano da objectualidade e adquirem *profundidade*, literal e metaforicamente. Neste sentido, procurar-se-á, reflectir acerca do

³ ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), p. 23.

processo de deciframento do *objecto* arquitectónico e de que forma este consente o seu desdobrar em múltiplos *espaços-tempo* próprios do indivíduo que o habita. No entanto, este *desdobrar* do espaço nem sempre é possível. Quando a dimensão vivencial do espaço é conceptualizada numa ideia de prática espacial, o espaço manifesta-se estanque e encerrado sobre si mesmo. O resultado é aquilo a que Lefebvre chama *espaço abstracto*. Neste sentido, procuraremos compreender a natureza deste espaço e o modo como, consciente ou inconscientemente, é *concebido*, *produzido* e *reproduzido*. Assim, com o objectivo de apontar possibilidades para a sua superação pelo *espaço diferencial*, e recorrendo às ideias desenvolvidas pelo arquitecto italiano Giancarlo de Carlo, pretendemos reflectir acerca do comportamento dos vários intervenientes na produção do espaço arquitectónico (*arquitecto*, *cliente* e *público*) e em que medida a sua posição no processo deve ser equacionada.

No segundo capítulo desta segunda parte, *Espaços para a Imprevisibilidade*, partindo do entendimento do corpo e do espaço arquitectónicos, como indissociáveis das relações e práticas sócio-espaciais a que servem de abrigo, pretende-se, a partir da análise de casos práticos, explorar algumas práticas projectuais capazes de incorporar, na sua génese, a volatilidade e incerteza da dimensão vivencial da Arquitectura. Num primeiro momento, a partir da teoria desenvolvida pelo filósofo alemão Martin Heidegger, procurar-se-á aprofundar o significado de *habitar* e em que medida ultrapassa a mera ocupação do espaço. A partir do estudo do *Bairro de Pessac* de Le Corbusier, pretende-se reflectir acerca do processo de transgressão do *espaço* em *lugar*, enquanto construção subjectiva própria do habitante. Neste sentido, num segundo momento, a partir do exemplo da reabilitação do *Palais de Tokyo*, em Paris, da dupla de arquitectos francesa Lacaton & Vassal, pretende-se reflectir acerca do espaço arquitectónico como uma *obra aberta*. Isto é, tal como Umberto Eco define num conjunto de ensaios homónimo, a capacidade de uma *obra* se manter *aberta* à regeneração física pela acção subjectiva e variável do intérprete. O objectivo será então, explorar a importância da *indeterminação* na produção e apropriação da Arquitectura. Neste sentido, num último momento, pretendemos expor a ideia de que a essência da Arquitectura é revelada no momento em que permite ao ser consciente que a habita, ressoar no espaço o seu particular modo de *estar-no-mundo*. Assim, a partir da análise do processo projectual de Lucien Kroll para a *La Mémé*, procurar-se-á reflectir acerca da pertinência de uma actividade projectual colaborativa e inclusiva, capaz de considerar o seu *público* como protagonista do espectáculo performativo que pauta a produção do espaço humanizado.



Citizen Kane (1941) - Filme de Orson Welles



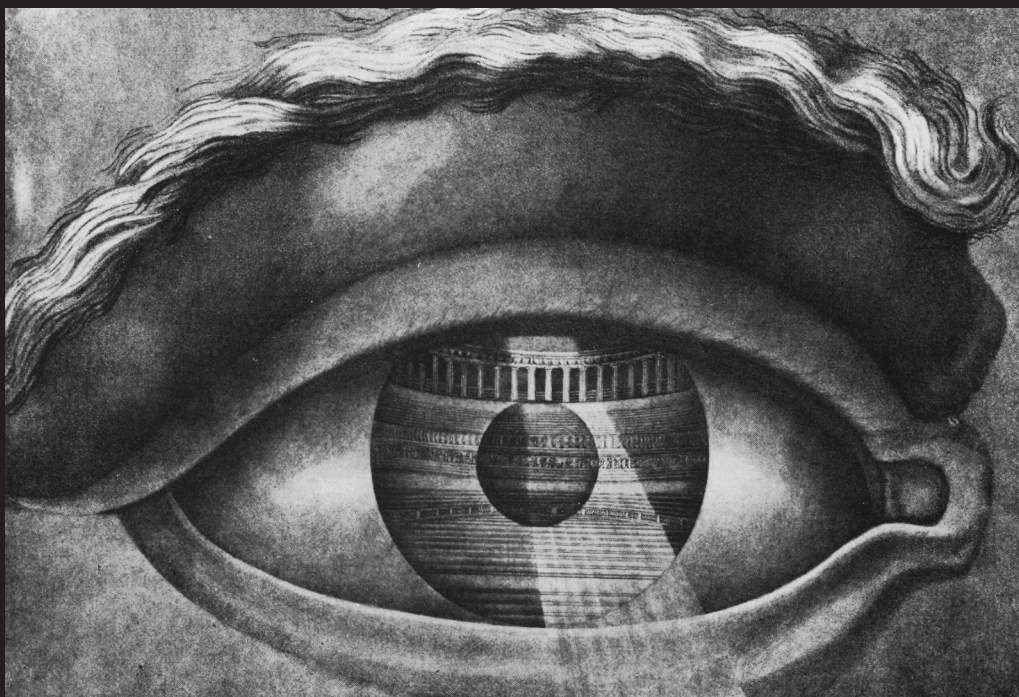


Fig. 1.1
*Eye enclosing the
Theatre at Besançon,*
Claude Nicolas
Ledoux, c. 1784

1.

As Dimensões do HOMEM

A compreensão das três e indissociáveis dimensões que constituem a produção, percepção e experiência da matéria de que são compostos os corpos e espaços arquitectónicos, devem partir do reconhecimento da inquestionável singularidade e incerteza presente na relação que o homem estabelece com o meio que o envolve. A substância destes corpos e espaços será, neste sentido, o reflexo do encontro entre homem e espaço *no* tempo e este só pode ser compreendido a par da **experiência perceptiva**, relacional e subjectiva, do indivíduo.

Neste primeiro capítulo procurar-se-á abordar o homem enquanto agente transgressor de noções abstractas e universais que, por vezes, mascaram o espaço e o tempo. Assim, e partindo do entendimento do **homem enquanto indivíduo** face ao ser humano *universal*, estruturamos a reflexão a partir das dimensões que descrevem a sua singular *construção*.

Num primeiro momento, reflecte-se acerca da sua dimensão física, ou seja, o seu **corpo**. Recorrendo a autores como os filósofos Merleau-Ponty e Henri Bergson, o arquitecto Juhani Pallasmaa e o antropólogo Edward T. Hall, entre outros, pretende-se abordar o corpo enquanto agente sensível e activo na apreensão da matéria que compõe o espaço.

Num segundo momento, procurar-se-á averiguar o processo da constituição da **identidade** pessoal e cultural, isto é, a dimensão mental e social do indivíduo. Recorrendo a autores como os filósofos Mark Johnson e Judith Butler, e o antropólogo Tim Ingold, pretende-se reflectir acerca identidade do indivíduo, enquanto construção performativa *no* e *com* o espaço.

1.1 O Corpo do Homem

*Our bodies and movements are in constant interaction with the environment; the world and the self inform and redefine each other constantly. The percept of the body and the image of the world turn into one single continuous existential experience; there is no body separate from its domicile in space, and there is no space unrelated to the unconscious image of the perceiving self.*¹

Um Corpo Sensível

Um estudo acerca da relação que o *Homem* estabelece com a Arquitectura deve, a nosso ver, partir da reflexão acerca da relação circunstancial que o **indivíduo** estabelece com o *espaço* e o *tempo*. Assim, tal como o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-61) postulou na sua *Phénoménologie de la Perception* (1945), devemos partir da reflexão acerca do encontro entre a **dimensão física** da matéria sensível do corpo do homem e a dimensão matérica do espaço que o envolve. E este encontro, por sua vez, deve ser compreendido atendendo à influência do **sistema sensorial** do sujeito.

O sistema sensorial – instrumento primordial na mediação entre a informação exterior e o homem – revela-se como uma *janela para o mundo*: Permite canalizar os estímulos exteriores ao cérebro, onde consciente ou inconscientemente, são identificados e interpretados (**percepção**). Neste sentido, o *corpo*, diz Merleau-Ponty, revela-se um agente activo e *consciente* na construção da experiência perceptiva e, por isso, do próprio mundo:

*My body is the fabric into which all objects are woven, and it is, at least in relation to the perceived world, the general instrument of my 'comprehension'.*²

Neste sentido, os sentidos manifestam-se como instrumentos sensíveis que permitem ao homem apreender o espaço que o envolve e, situando-se nele, incorporá-lo na sua experiência enquanto ser consciente. Desta forma, e apesar de cada sentido veicular um modo particular de *tocar* o mundo, Merleau-Ponty explica que não podemos considerá-los como mecanismos independentes.³ Os sentidos constituem, antes, diferentes pontos de contacto articulados e interactivos, que se complementam para formar o sistema de reconhecimento do espaço que envolve o sujeito. Nas palavras do filósofo:

¹ PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 49.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 273.

³ "The light of a candle changes its appearance for a child when, after a burn, it stops attracting the child's hand and becomes literally repulsive." KOFFKA. *Mental Development*, p. 138, *In Ibidem*, pag. 60.

*My perception is (therefore) not a sum of visual, tactile and audible givens: I perceive in a total way with my whole being: I grasp a unique structure of the thing, a unique way of being, which speaks to all my senses at once.*⁴

Neste sentido, também o antropólogo americano Edward T. Hall (1914-2009), no seu *The Hidden Dimension* (1966), procura salientar a importância da **experiência sensorial** na constituição dos numerosos e diferentes mundos perceptivos que habitam o conjunto dos organismos vivos.⁵ Dedicando parte do estudo precisamente ao papel desempenhado pelo aparelho sensorial na percepção subjectiva do espaço, o antropólogo estabelece uma distinção entre dois tipos de receptores: os *receptores à distância*, que compreendem os sistemas visual, auditivo e olfactivo; e os *receptores imediatos*, utilizados na leitura do espaço próximo pelo tacto.

Comparando num primeiro momento, o sistemas visual e auditivo (e considerando a complexidade dos seus respectivos receptores), Hall conclui que o sistema visual transmite pelo menos dezoito vezes mais informação que o sistema auditivo, *visto que o nervo óptico contém cerca de dezoito vezes mais neurónios de que o cóclea*.⁶ No entanto, segundo o antropólogo, estes dois sistemas de recepção diferem não só pela quantidade de informação que conseguem admitir, mas também, pela extensão de espaço que conseguem ler e apreender: *A sound barrier at a distance of a quarter of a mile is hardly detectable. This would not be true of a high wall or screen that shuts out a view.*⁷

Tal como Hall, também o arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa (1936), no seu *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (2005), procura compreender o papel imprescindível do corpo e do seu aparelho sensorial na construção da experiência perceptiva do homem face à Arquitectura. Partindo do entendimento dos sentidos como partes de um todo – o sistema sensorial – e afirmando que todos os sentidos (incluindo a visão), são extensões do tacto⁸, Pallasmaa estrutura ao longo de todo o livro uma crítica à supremacia que a prática projectual normalmente dedica à visão:

The eye conquers its hegemonic role in architectural practice, both consciously and unconsciously, only gradually with the emergence of the idea of a bodiless observer. The observer becomes detached from an incarnate relation with the environment through the

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. In PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 19.

⁵ HALL, Edward. *The Hidden Dimension* (New York: Anchor Books, 1966), p. 41.

⁶ “Since the optic nerve contains roughly eighteen times as many neurons as the cochlear nerve.” Ibidem, p. 42.

⁷ HALL, Edward. Idem, p. 43.

⁸ *All the senses, including vision, are extensions of the tactile sense.* PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 10.

*suppression of the other senses, in particular by means of technological extensions of the eye, and the proliferation of images.*⁹

Segundo o autor, a visão, ao permitir confrontar a matéria à distância, coloca o homem no lugar de espectador. Por outro lado, o tacto, explica, permite-nos incorporar a matéria que compõe o espaço e, conseqüentemente, integrá-lo. Para Pallasmaa, a Arquitectura deve, por isso, ser compreendida multi-sensorialmente, isto é, em vez de operar a articulação individual de cada sentido, deve ser capaz de estimular todo o nosso sistema sensorial e perceptivo:

*Architecture has to address all senses simultaneously and fuse our image of self with our experience of the world.*¹⁰

Neste sentido, e tal como sugere Pallasmaa, quando reflectimos acerca da experiência sensorial e perceptiva do homem face à Arquitectura devemos (em vez de atender à categorização clássica dos cinco sentidos: visão, audição, paladar, olfacto e tacto) considerar o nosso aparelho sensorial, à semelhança do psicólogo americano James J. Gibson (1904-1979) que Pallasmaa nos apresenta, isto é, como motor de um sistema dinâmico que, além de receber informação, potencia e orienta a sua selecção.

Gibson distingue cinco sistemas sensoriais - sistema visual, sistema auditivo, sistema gusto-olfactivo, sistema de orientação e sistema háptico. Estes, mais que meros receptores passivos e autónomos, são, segundo o psicólogo, agentes activos e imprescindíveis na apreensão, interpretação e percepção do meio, pelo homem.¹¹ Nas palavras do filósofo americano Anthony Chemero:

*A sensory modality is defined anatomically, in terms of a collection of energy-specific receptor cells that make it up and the brain areas they are connected to. Perceptual systems, on the other hand, are defined functionally, in terms of information-gathering activity. Perceptual systems include energy-specific receptors and brain areas as proper parts, but also include parts of the organism that adjust, modify or orient the receptors in active exploration.*¹²

Tal como Pallasmaa, Gibson distingue o tacto como o sentido que permite ao homem integrar o mundo¹³, salientando o sistema háptico entre os demais sistemas. É certo que os receptores activos nos sistemas visual, auditório e gusto-olfactivo, permitem o reconhecimento de estímulos à distância. Por outro lado, como explica Chemero, os receptores normalmente associados ao sistema háptico (esqueleto, musculatura, articulações

⁹ PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 27.

¹⁰ Ibidem, p. 11.

¹¹ Idem, p. 41.

¹² CHEMERO, Anthony, *Radical Embodied Cognitive Science* (Cambridge: MIT Press, 2009), p. 159.

¹³ "Touch is the sensory mode that integrates our experience of the world with that of ourselves." PALLASMAA, Juhani. Op. Cit., p. 11.

e pele) só são estimulados e activados quando em contacto directo com a matéria do objecto, isto é, aquando do toque.¹⁴ Distribuídos por todo o corpo, estes receptores formam uma espécie de grelha tridimensional que regista a posição do corpo relativamente ao meio que o envolve, permitindo ao homem situar-se no mundo. Nas palavras de Gibson:

*The haptic system, then, is an apparatus by which an individual gets information about both the environment, and his body. He feels an object relative to the body and the body relative to an object.*¹⁵

Desta forma, podemos concluir que o corpo, com a sua matéria sensível, é o interface de comunicação entre o homem e os *objectos* arquitectónicos. O produto deste encontro, no entanto, resulta não só da forma como o corpo apreende sensorial e passivamente o meio, mas também, e mais importante ainda, da sua posição relativamente ao primeiro. O corpo do Homem deve, assim, ser considerado, como o epicentro da experiência dos espaços e corpos arquitectónicos.

Um Corpo Dinâmico

A percepção do espaço arquitectónico, tal como a filósofa e coreógrafa americana Maxine Sheets-Johnson (1930) expõe no seu *The Primacy of Movement* (2011), deve ser entendida como produto da experiência sensorial mediada pelo **movimento** que o corpo opera no decurso da sua indagação espacial:

*Animation is at the core of every creature's engagement with the world because it is in and through movement that the life of every creature "acquires reality". (...) This primal animateness, this original kinetic spontaneity that infuses our being and defines our aliveness, is our point of departure for living in the world and making sense of it.*¹⁶

A **motilidade** revela-se, desta forma, como o verdadeiro *sentido* dos sentidos, isto é, aquele que permeia e completa todos os outros. De facto, o *toque* nada é sem o *tocar*. O movimento do corpo é, assim, instrumento primordial do homem no (re)conhecimento do mundo. No entanto, como o filósofo Merleau-Ponty refere em *Phenomenology of Perception*, a constituição da consciência espacial só ocorre quando o movimento do corpo, mais que um mero reflexo a estímulos, se transforma numa acção e selecção intencionais da matéria do mundo, do espaço e seus objectos. Podemos, assim, dizer que o *tocar* nada é sem o *intento de tocar*: *Grasped from the inside, my behaviour appears as directed, as gifted with an intention and a meaning.*¹⁷

¹⁴ "For these receptors to be activated you have to actually be in contact with the object, usually acting upon it." CHEMERO, Anthony. Op. Cit., p. 160.

¹⁵ GIBSON, James. *The Senses considered as Perceptual Systems*. (Boston: Houghton Mifflin Co., 1966), p. 97.

¹⁶ SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Primacy of Movement*. (Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2011), p. 117.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Structure of Behavior* (Boston: Beacon Press, 1963), pag. 7.

O movimento que o corpo opera é, assim, mais que uma mera mudança de posição, mensurável e matemática, entre um ponto A e um ponto B no espaço. A motilidade, como postulou Merleau-Ponty, deve ser considerada a par da sua intencionalidade e propósito. Isto é, para o filósofo, em vez de movimento, o corpo opera acções:

*Movement, understood not as objective movement and transference in space, but as project towards movement or 'potential movement' forms the basis for the unity of the senses.*¹⁸

A percepção, profundamente singular, dos espaços e corpos arquitectónicos é, assim, o resultado da inevitável correlação entre as dimensões sensorial e motora da nossa experiência. Isto é, aquilo a que o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), no seu *Matter and Memory* (1986), apresentou como *percepção sensório-motora*.

Para Bergson, *o corpo é o centro de toda a acção*¹⁹. O corpo do ser, como explica o filósofo, não só recolhe movimentos externos sob a forma de estímulos sensoriais, como os incorpora e traduz, ora sob a forma de movimentações instintivas e reflexas ora através de acções conscientemente deliberadas:

*In fact, I note that the size, shape, and even the colour of external objects is modified according as my body approaches or recedes from them; that the strength of an odour, the intensity of a sound, increases or diminishes with distance; finally, that this very distance represents, above all, the measure in which surrounding bodies are insured, in some sort, against the immediate action of my body.*²⁰

Segundo Bergson, os objectos que rodeiam o corpo transmitem ao sujeito a possibilidade de uma particular acção.²¹ Isto é, a leitura perceptiva que o sujeito opera perante os objectos e os espaços em que se move, encontra-se condicionada pela acção ou movimento que esses permitem o corpo operar. Edward Hall, depois de uma série de entrevistas a trabalhadores americanos acerca da experiência cinestética e tátil do espaço dos seus escritórios,²² concluiu o mesmo: *What you can do in it determines how you experience a given space.*²³

Em suma, como Merleau-Ponty postulou, *o meu corpo é o meu ponto de vista para o mundo* - o domínio a partir do qual, espaço e tempo ultrapassam a barreira da abstracção e integram um particular e consciente modo de *estar no mundo*:²⁴

*Our own body is in the world as the heart is in the organism: it keeps the visible spectacle constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system.*²⁵

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 272.

¹⁹ BERGSON, Henri. *Matter and Memory* (New York: Dover Publications, 2004), p. 4.

²⁰ Ibidem, p. 6.

²¹ "The objects which surround my body reflect its possible action upon them." Idem.

²² HALL, Edward. *The Hidden Dimension* (New York: Anchor Books, 1966), p. 53.

²³ Ibidem, p. 54.

²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 81.

²⁵ Ibidem, p. 235.

1.2 O Eu e os Outros

A constituição da identidade

Como referido, a relação que o homem estabelece com o seu meio e, portanto, com o espaço, encontra-se sujeita à leitura que o seu *aparelho sensorial* lhe permite operar. No entanto, este *mecanismo* sensível comum à espécie humana, encontra-se condicionado pela **síntese perceptiva** que cada sujeito constrói a partir da totalidade das suas próprias experiências e, por isso, por um particular modo de *ser e estar no mundo*. Interessa, por isso, neste momento, reflectir acerca da **dimensão mental** do indivíduo, isto é, a constituição da sua identidade como meio e, ao mesmo tempo, *produto*, da experiência perceptiva dos corpos e espaços que compõe o seu meio.

Para o filósofo americano Mark Johnson (1949), quando reflectimos acerca da experiência, devemos atender à sua natureza binária considerando, além da componente da recepção sensorial, as estruturas mentais que dão significado à primeira. Estas estruturas pré-conscientes, responsáveis pela organização mental das nossas experiências, conferem-lhes unidade e sentido a partir da criação de um esquema que as organiza, a que Johnson chama *embodied* ou *image schemata*.²⁶ Estes esquemas mentais, profundamente relacionadas com a base biológica do homem mas também com a sua **memória**, mais que imagens estáticas, são para Johnson estruturas de organização dinâmicas em permanente actualização, sem as quais é impossível compreender a experiência perceptiva:

*In order for us to have meaningful, connected experiences that we can comprehend and reason about, there must be pattern and order to our actions, perceptions, and conceptions. A schema is a recurrent pattern, shape, and regularity in, or of, these ongoing ordering activities. These patterns emerge as meaningful structures for us chiefly at the level of our bodily movements through space, our manipulation of objects, and our perceptual interactions.*²⁷

Os estímulos que compõem a experiência do sujeito, depois de recepcionados são, assim, como Johnson explica, transformados em *informação* que, afecta à memória do indivíduo e, por isso, invariavelmente subjectiva, garantem estrutura e sentido à sua experiência:

Before any contribution by my memory what is seen must at the present moment so organize itself as to present a picture to me in which I can recognize my former experience. Thus the

²⁶ “An image schema is a recurring, dynamic pattern of our perceptual interactions and motor programs that gives coherence and structure to our experience.” JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987), p. xiv.

²⁷ *Ibidem*, p. 29.

*appeal of memory presupposes what is supposed to explain; the patterning of data, the imposition of meaning on a chaos of sense data.*²⁸

Este processo de organização mental, condicionado por experiências passadas compreende a associação de ideias e a projecção de memórias necessárias para *determinar* a ordem e o significado de cada experiência. Resultando numa particular e inconsciente selecção de estímulos, este processo é, segundo Merleau-Ponty, o que constitui a **consciência** individual do homem. Como Henri Bergson explica:

*However brief we suppose any perception to be, it always occupies a certain duration, and involves consequently an effort of memory which prolongs one into another a plurality of moments. (...) even the 'subjectivity' of sensible qualities consists above all else in a kind of contraction of the real affected by our memory. In short, memory (...), covering as it does with a cloak of recollections a core of immediate perception, and also contracting a number of external moments into a single internal moment, constitutes the principal share of individual consciousness in perception, the subjective side of the knowledge of things.*²⁹

Assim, e parafraseando Edward Hall, podemos concluir que uma das chaves para a compreensão do homem enquanto indivíduo, reside no reconhecimento das sínteses que este opera sobre a sua experiência. Isto é, o homem aprende com o que percebe e, posteriormente, repercute no seu entorno o que apreendeu de experiências e percepções anteriores.³⁰

Neste sentido, o teórico Neil Leach, no seu *Camouflage* (2006), apresenta-nos o estudo da filósofa americana Judith Butler acerca da **identidade**, enquanto 'construção' (*becoming*)³¹ do indivíduo por oposição ao determinismo biológico do ser. Segundo Butler, são as nossas acções e o nosso **comportamento**, isto é, a nossa *resposta* perante determinada experiência, e não o corpo *per se*, os agentes da constituição e do reconhecimento da identidade. Assim, em vez de uma condição ontológica, a identidade revela-se, segundo a filósofa, como activamente *produzida* (e transformada) pela 'performatividade' (*performativity*) do ser. Leia-se *performatividade* e não *performance*, precisamente porque a constituição da identidade compreende, segundo a filósofa, não uma acção singular, mas um processo acumulativo de invocação e repetição de práticas e comportamentos.³²

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 22.

²⁹ BERGSON, Henri. *Matter and Memory* (New York: Dover Publications, 2004), p. 25.

³⁰ HALL, Edward. *The Hidden Dimension* (New York: Anchor Books, 1966) p. 80.

³¹ Termo utilizado por Neil Leach para definir o carácter performativo da constituição da identidade que Judith Butler descreve, que iremos traduzir para *devir*.

³² *Performativity is thus not a singular 'act', for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an actlike status in the present, it conceals and dissimulates the conventions of which it is a repetition.* BUTLER, Judith. In LEACH, Neil. *Camouflage* (Cambridge: MIT Press, 2006), p. 172.

Deste modo, a identidade revela ser, não uma condição interior e mental que nos é inata, mas algo que é revelado, no exterior do corpo, através das suas acções, gestos e performances particulares. Nas palavras de Butler:

*The essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality. This also suggests that if that reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse (...).*³³

No entanto, estas práticas e performances identitárias do indivíduo, encontram-se também profundamente condicionadas pela realidade sociocultural a que o indivíduo se encontra afecto. As práticas culturais, hegemonicamente governadas, instigam determinada ordem e, consequentemente, os indivíduos incorporam, consciente ou inconscientemente, determinadas normas comportamentais.

Para o sociólogo francês Pierre Bordieu (1930-2002), estas *disposições* comportamentais encontram-se, tal como a identidade de Butler, reguladas pelo envolvimento prático do homem com o mundo, as coisas e os outros. Responsáveis pela orientação do indivíduo no seu entorno e pela relação, particular e inconsciente, que com ele estabelece, constituem aquilo a que este sociólogo chama *habitus*:³⁴

*A system of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organise practices and representations.*³⁵

A teoria de Bordieu, tal como o antropólogo britânico Tim Ingold (1948) nos apresenta no seu *The Perception of the Environment* (2000), compreende o *habitus* não como uma coisa interior e mental que se revela na prática, mas antes uma condição que subsiste no próprio envolvimento prático do homem.³⁶ Adquirido pela execução repetida e rotineira de determinadas práticas através de posturas e gestos³⁷ próprios do sujeito (aquilo que o filósofo descreve como o *hexis* particular do corpo) o *habitus* constitui uma espécie de quadro comportamental que, de forma não consciente, estrutura a sua percepção, apreciação e acção sobre os outros, as coisas e, naturalmente, sobre a Arquitectura.³⁸

Thus thinking is inseparable from doing, thought is 'embodied and enacted', and cognition is 'seamlessly distributed across persons, activity and setting.' To study cognition is to focus

³³ BUTLER, Judith. In LEACH, Neil. *Camouflage* (Cambridge: MIT Press, 2006), p. 172.

³⁴ INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment* (New York: Routledge, 2002), p. 162.

³⁵ BORDIEU, Pierre. In HILLIER, J e ROOKSBT, E.. *Habitus: a Sense of Place* (Burlington: Ashgate, 2005), p. 21.

³⁶ "The habitus is not expressed in practice, it rather subsists in it." INGOLD, Tim. Op. Cit., p. 162.

³⁷ "A way of walking, a tilt of the head, facial expressions, ways of sitting and using implements." BORDIEU, Pierre. In Idem

³⁸ Idem.

*on the modus operandi not in the mind, in organising the bodily data of sense, but of the whole body-person in the business of dwelling in the world.*³⁹

Neste sentido, como Ingold refere, deve-se compreender o sujeito, não como um *recipiente* passivo (como as ciências cognitivas o entendem⁴⁰) mas como um agente activo na construção da sua própria experiência. Isto é, como o psicólogo James Gibson explica, a actividade perceptiva do indivíduo não se resume a um processo operado mentalmente *a posteriori* da recepção sensorial, mas revela-se, antes, como um movimento intencional, ainda que inconsciente, de procura, selecção e significação sobre a envolvente por parte de todo o ser – indissolivelmente corpo e mente.⁴¹ Desta forma, o conhecimento adquirido através daquilo a que Gibson chama ‘percepção directa’ (*direct perception*), tal como o *habitus* de Bordieu, revela-se através do envolvimento prático do sujeito com o espaço que o envolve e pelas acções que este ora lhe permite ora lhe induz:

*In short, far from being inscribed upon the bedrock of physical reality, meaning is immanent in the relational contexts of people’s practical engagement with their live-in environments.*⁴²

Este modo de construção (*devir*) da identidade do indivíduo revela-se, desta forma, dependente do horizonte sobre o qual este se move, num processo de redefinição mútua. Isto é, o indivíduo é, como o pensamento fenomenológico o define, um ser-no-mundo (*being-in-the-world*).⁴³ Mundo e sujeito, com as suas características particulares, emergem, assim, em uníssono através de um envolvimento profundamente relacional e performativo e não podem, por isso, ser considerados como autónomos e independentes:

*As the spider spins its threads, every subject spins his relations to certain characters of the things around him, and weaves them into a firm web which carries his existence.*⁴⁴

³⁹ INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment* (New York: Routledge, 2002), p. 162.

⁴⁰ As Ciências Cognitivas no campo da psicologia surgiram, nos anos 50, como alternativa ao Behaviorismo (*Behaviourism*) e postulam a actividade perceptiva como um processo de reconstrução mental de estímulos segundo um esquema de representações pré-existente na mente do indivíduo. *In Ibidem*, p. 163-6.

⁴¹ *Idem*, p. 166.

⁴² *Idem*, p. 168.

⁴³ “The world emerges with its properties alongside the emergence of the perceiver in person, against the background of involved activity. Since the person is a being-in-the-world, the coming-into-being of the person is part and parcel of the process of coming-into-being of the world.” INGOLD, Tim. *Op. Cit.*, p. 168.

⁴⁴ VON UEXKULL, Jakob. *A Stroll through the Worlds of Animals and Men*, 1957, p. 14. *In Ibidem*, p. 174.

Os Outros

Como vimos, o corpo é o *instrumento* primordial no encontro entre o ser e o mundo. No entanto, o homem só adquire *consciência* quando ciente da singularidade da sua existência enquanto co-habitante de uma realidade comum - o espaço social. Por isso, da mesma forma que a reflexão acerca da experiência perceptiva do indivíduo face aos objectos e espaços que o envolvem se revela essencial para a compreensão da realidade existencial e espacial do homem, também a forma como percebemos *os outros* (elemento do horizonte da nossa experiência) afecta o modo como vivemos determinado espaço, em determinada situação. Esta *esfera social*, entorno permanente da nossa existência (tal como a natureza) é uma das dimensões primordiais da nossa experiência enquanto seres (in)conscientes e não deve, por isso, ser descurada no estudo dos corpos e espaços arquitectónicos.

A **dimensão social** do indivíduo e da sua experiência enquanto *ser* entre *seres-no-mundo* (isto é, a experiência que temos do outro e a forma como nos relacionamos no espaço que nos é comum) revela-se, neste sentido, fundamental para a reflexão acerca da produção, percepção e experiência da Arquitectura. Assim, para que possamos compreender a essência da experiência que é a co-habitação do espaço, devemos atender à natureza da relação que o *Eu* estabelece com *os Outros*, ou seja, ao chamado *problema* epistemológico *das outras mentes*, que cepticamente se interroga acerca da existência de outras consciências e do próprio mundo enquanto entidade real. Para Merleau-Ponty, no entanto, a resposta ao problema é óbvia porque, segundo ele, não existe problema: *To ask oneself whether the world is real is to fail to understand what one is asking.*⁴⁵

Rejeitando o cepticismo que tolda a reflexão acerca de um mundo exterior ao corpo e acerca das outras consciências, Merleau-Ponty sugere que tratemos o problema da percepção das *outras mentes* da mesma forma que tratamos o problema dos *outros corpos*, ou seja, aceitando, racionalmente, o facto de que se o *Eu* existe enquanto *ser animado* e consciente, o *Outro* também, e que, comumente, habitamos um mundo *material* real:⁴⁶

*If I experience this inhering of my consciousness in its body and its world, the perception of other people and the plurality of consciousnesses no longer present any difficulty. (...) If my consciousness has a body, why should other bodies not 'have' consciousness?*⁴⁷

Opondo-se às posições teóricas de Sartre e Husserl em relação ao problema das outras mentes, cujas perspectivas estabelecem uma distinção dualista entre o ser que observa e o ser

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 401.

⁴⁶ CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty* (New York: Routledge, 2008), p. 135.

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. Op. Cit., p. 408-9.

que é observado, Merleau-Ponty rejeita a ideia redutora de que numa co-existência social exista o confronto directo entre o Eu – *sujeito* - e o Outro - *objecto* - (Husserl), ou vice-versa (Sartre).⁴⁸

*Others are for me neither visible objects nor invisible subjects, neither material bodies nor immaterial minds.*⁴⁹

Para Merleau-Ponty, ambas as posições falham na resolução do problema porque, ao estabelecerem uma distinção entre sujeito e objecto, mental e físico, material e imaterial, toldam o reconhecimento da dimensão, complexa e incerta, das relações humanas e, consequentemente, dos espaços onde estas têm lugar. Como alternativa, Merleau-Ponty sugere então que consideremos os outros como homens, seres animados que, como o *Eu*, co-habitam no mundo, isto é, seres que partilham não só o mesmo horizonte material mas, também, o *mesmo* corpo:

*Both are, not cogitations shut up in their own immanence, but beings which outrun by their world, and which consequently may well be outrun by each other (...) we have learned in individual perception not to conceive our perspective views as independent of each other; we know that they slip into each other and are brought together finally in the thing. In the same way we must learn to find the communication between one consciousness and another in one and the same world. In reality, the other is not shut up inside my perspective of the world in which we all participate as anonymous subjects of perception.*⁵⁰

Segundo Merleau-Ponty, o reconhecimento que o *Eu* opera sobre os outros, como corpos à sua imagem, é, assim, adquirido não conscientemente mas pré-conscientemente, ou seja, através da dimensão primitiva do corpo biológico do ser, a que o filósofo chama *sujeito pré-pessoal* (*Prepersonal Subject*).⁵¹

No entanto, servindo apenas como ponto de partida, esta identificação do *Outro* como ser da mesma espécie não é, obviamente, suficiente para compreender a relação que o homem estabelece com os demais no contexto do espaço social. O Homem, apesar de homínideo, é também um indivíduo. Profundamente condicionada pela sua singularidade enquanto ser consciente e pela relação de *intersubjectividade* que mantém com o Outro, a reflexão acerca da dimensão social do sujeito deve, não só compreender a identidade pessoal mas, também, a identidade sociocultural.

⁴⁸ “The positing of the other does not reduce me to the status of an object in his field, nor does my perception of the other reduce me to the status of an object in mine.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 411.

⁴⁹ CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty* (New York: Routledge, 2008), p. 150.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. Op. Cit., p. 411.

⁵¹ Idem.

Neste sentido, em *The Hidden Dimension*, Edward Hall procura, compreender a percepção do indivíduo relativamente à dimensão social que habita, recorrendo, à análise das estruturas *ocultas* que pautam as relações humanas e seu condicionamento pela cultura e pelo espaço de que dispõem. Assim, e considerando que os animais permitem ao investigador uma análise mais rigorosa por não racionalizarem o seu comportamento quando sob observação, o autor começa a sua reflexão com a apresentação de estudos comparativos em animais, como meio para a compreensão da dimensão primitiva do comportamento social do homem.

Debruçando-se sobre estudos que procuram explorar o comportamento dos animais enquanto reflexo do espaço social que co-habitam (*etologia*), Hall explora o que considera ser o conceito base no estudo do comportamento animal – a *Territorialidade*. Decisiva não só para a preservação das espécies e do meio ambiente, a territorialidade é, para Hall, profundamente estruturante nas relações pessoais e sociais⁵² e, conseqüentemente, podemos concluir, na organização do espaço.

Não se limitando, à demarcação física do espaço, a territorialidade assume limites *virtuais* como meio de protecção. Neste sentido, Hall introduz-nos no estudo elaborado pelo suíço Heini Hediger (1908-92), especialista em psicologia animal, que procura distinguir os mecanismos de distanciamento espacial presentes nas relações sociais dos animais: distância de fuga, distância crítica, distância social e distância pessoal. Dinâmicos, ao contrário das *fronteiras* inscritas no território, estes limites envolvem o animal numa espécie de balão invisível que mantém os espaçamentos específicos na relação que estabelece com os outros indivíduos. Ambos os mecanismos variam, no entanto, não só entre espécies mas, também, de acordo com as relações *pessoais* que animais da mesma espécie mantêm e organizam no território que partilham.⁵³

Esta reflexão acerca dos mecanismos de distância entre os animais, permite a Hall criar uma base para a discussão acerca das distâncias presentes nas relações que o homem estabelece com os outros e, ulteriormente, acerca dos mecanismos espaciais de que este faz uso, quando o limite deixa de ser virtual e se manifesta na produção de espaços. Decorrente da categorização elaborada por Hediger, a distinção que Hall estabelece para as várias distâncias presentes nas relações interpessoais humanas – distância íntima, distância pessoal, distância social e distância pública – permite não só indicar as actividades e relações próprias de cada

⁵² HALL, Edward. *The Hidden Dimension* (New York: Anchor Books, 1966), p. 7-9.

⁵³ “Two of these - fight distance and critical distance - are used when individuals of different species meet; whereas personal distance and social distance can be observed during interactions between members of the same species.” Ibidem, p. 10.

distância, como revelar a natureza singular da experiência sensorial, *pré-pessoal* e consciente dos indivíduos afectos, ou não, à mesma cultura.⁵⁴

Desenvolvendo um estudo proxémico comparado entre culturas como, por exemplo, a alemã, a japonesa ou a árabe, tendo como referência aquela a que se encontra afecto (a americana), Hall explora de que forma estas distâncias interpessoais interferem na organização das práticas sócio-espaciais e, conseqüentemente, de que forma as últimas influem na organização e uso do espaço. Na cultura americana, por exemplo, como Hall explica, a distância só por si, isto é, sem limite físico visível, é suficiente para garantir a privacidade: falar através de uma porta a partir de fora não constitui, portanto, invasão do espaço pessoal. No entanto, na cultura alemã o mesmo não acontece: para os alemães a distância é quebrada logo no momento da *intrusão visual*.⁵⁵ A porta, neste sentido, enquanto elemento que permite encerrar ou abrir um espaço, isto é, preservar a sua intimidade ou expô-la, adquire uma conotação e uso diferentes para cada cultura. As portas alemãs são pesadas, por vezes duplas, insonorizadas, em suma, feitas para estarem fechadas. Para eles, as portas americanas, *delgadas e baratas*, carecem de substância, diz Hall.⁵⁶ Também as cadeiras seguem a lógica: leves, as cadeiras americanas podem ser reposicionadas pelo *visitante*, enquanto as alemãs, pesadas, visam manter a sua posição inviolável. O próprio Mies van der Rohe, lembra Hall, que tanto procurou com a *sua* arquitectura rebelar-se contra a tradição alemã, concebeu cadeiras cujo peso se revela um desafio à realocação espontânea.⁵⁷

Uma infinidade de exemplos se poderia seguir, mas todos iriam confirmar o mesmo: o facto de ser fundamental ao arquitecto, na sua prática projectual, reconhecer a realidade sociocultural a que responde. Modelado e padronizado pela sua própria afecção cultural, o arquitecto deve questionar a natureza dos seus comportamentos e das suas práticas e compreendê-las como próprias de uma condição identitária, a sua. E, considerando que o espaço que conforma não se destina ao uso pelo próprio, deve ser capaz de reconhecer no *Outro* um indivíduo que, como ele possui uma condição e uma identidade próprias que, manifestadas em práticas sócio-espaciais particulares, requerem um espaço diferente do seu.

⁵⁴ HALL, Edward. *The Hidden Dimension* (New York: Anchor Books, 1966), p. 114.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 134.

⁵⁶ *Idem*, p. 135-6.

⁵⁷ *Idem*, p. 137.



Fig. 1.2
Le Corbusier e o
seu Modulor.

Fig. 2.1
Imponderabilia,
Marina Abramovic
& Ulay,
Performance,
1977.



2. As Dimensões do ESPAÇO

Depois de no capítulo anterior termos reflectido acerca do Homem, iremos agora abordar outra das dimensões primordiais na disciplina da Arquitectura: o *Espaço*.

Todo o homem existe, invariavelmente, em determinado *espaço* e, todo o espaço existe, invariavelmente *através* de um homem. Isto é, o espaço não existe *per se*, enquanto entidade universal e absoluta mas sim enquanto *produto* da **construção perceptiva** que o homem acerca dele opera. Por isso, quando falamos do espaço em Arquitectura, não devemos restringi-lo apenas à bidimensionalidade do plano projectual ou à tridimensionalidade da sua matéria física. Devemos antes, percebê-lo como indissociável da presença do homem e da percepção e acção que este opera no decurso da sua vivência.

Num primeiro momento, recorrendo a autores como o filósofo Henri Lefebvre, os historiadores Nick Huggett, e os arquitectos Louise Pelletier e Alberto Pérez-Gómez, reflectiremos acerca da **concepção do espaço** na actividade projectual do arquitecto e dos mecanismos da sua representação que, considerando-o *a priori* da sua experiência, tendem a objectificá-lo como entidade autónoma.

Num segundo momento, explorando os escritos dos arquitectos Juhani Pallasmaa e Peter Zumthor, e do filósofo Gaston Bachelard, no sentido de explorar a dimensão da experiência perceptiva da Arquitectura, abordamos a dimensão matéria do **corpo do espaço** e a relação deste com matéria sensível do corpo do homem.

2.1 A Ideia de Espaço

Procurando compreender o modo como a *ideia de espaço* e suas representações influem na actividade projectual do arquitecto e, por consequência, na produção e experiência dos espaços arquitectónicos, recorre-se a uma sumária exposição histórica dos seus conceitos e teorias. Tal abordagem, possibilitada por autores como N. Huggett no seu *Space from Zeno to Einstein: Classic Readings with a Contemporary Commentary* (1999), e L. Pelletier e A. Pérez-Gómez em *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (2003), permitirá não só compreender o seu desenvolvimento, como também a sua conceptualização actual.

A ideia que temos do espaço e das coisas que connosco nele habitam, manifesta-se numa representação mental. Toda a experiência sensorial assume a forma de *imagem* mental que, a partir de então, cravada na nossa memória, conduz por associação a experiência quotidiana do homem. Como vimos, habitante de *um* mundo próprio, o indivíduo *constrói* estas imagens, não de forma mecânica e fotográfica, mas enquanto construção multissensorial, subjectiva e activa, acerca da realidade que habita. Isto é, da multiplicidade de estímulos exteriores que o meio comunica, o sujeito seleccionará apenas parte e, por associação de imagens e memórias anteriores, criará uma imagem perceptiva própria.

Segundo C.C.W. Taylor, no seu livro *From the Beginning to Plato*, em Platão (428-348 a.C.), estas imagens *síntese* assumiam, no entanto, o estatuto de entidades, eternas e imutáveis, a que o filósofo chamou *Formas*.¹ Estas formas, ou *ideas*, constituíam para Platão a estrutura real mas imaterial do mundo, isto é, o paradigma de toda a experiência do homem. Inatas e acessíveis apenas mentalmente, as *formas* platónicas, apesar de independentes da dimensão material das coisas, são em grande parte responsáveis pelas características que lhe atribuímos.²

Por outro lado, como Nick Huggett explica, para Aristóteles (384-322 a.C.), seu contemporâneo, todo o conhecimento era adquirido através da experiência. A verdade das coisas residia, assim, no mundo sensível e, por isso, de modo particular em cada indivíduo. Para Platão, no entanto, o mundo que habitamos era apenas uma cópia do mundo ideal das *formas*: um mundo geometricamente perfeito e racional, à imagem do qual concebemos o mundo físico e material da nossa experiência. A dimensão material do mundo é, assim, para o filósofo, a caverna que nos aprisiona permitindo-nos somente conhecer a sombra ambígua

¹ TAYLOR, C. C. W.. *From the Beginning to Plato* — *Routledge History of Philosophy Vol. I* (New York: Routledge, 2005), p. 331.

² *Ibidem*, p. 339.

do mundo real que apenas podemos *habitar* através da natureza das coisas, isto é, das *formas*.³ A esta dicotomia entre o mundo físico e o *mundo das formas*, Platão acrescentou uma terceira entidade – o Espaço: *that nature which receives all the bodies*.⁴ O espaço era, assim, para o filósofo, o ‘contentor’ de todas as coisas físicas e, por isso, a soma de todas as suas possíveis localizações.

*Space, which exists always and cannot be destroyed (...) provides a location for all things that come into being. (...) everything that exists must of necessity be somewhere, in some place and occupying some space, and that which doesn't exist somewhere, whether on earth or in heaven, doesn't exist at all...*⁵

O espaço era para Platão uma espécie de entidade híbrida: físico e inseparável da matéria das coisas (cópias das formas), revelando-se incapaz de assumir forma própria. Invisível e sem carácter não podia, por isso, nem ser revelado à luz da lógica e da razão como o *mundo das formas*, nem através da experiência sensorial que o homem opera sobre o mundo físico que habita.

Analogamente, segundo Huggett, o filósofo francês René Descartes (1596-1650), assumiu a linha racionalista de Platão e considerou o conhecimento real das coisas como uma acção puramente lógica, por oposição ao carácter erróneo e ambíguo que atribuía à experiência sensorial.⁶ A ideia de espaço que Descartes postulou estrutura-se, assim, a partir da distinção dualística entre mente e matéria,⁷ isto é, como Henri Lefebvre explica, entre Sujeito e Objecto – *res cogitans* em oposição a *res extensa*.⁸ O espaço, formulado enquanto *extensão*, como *um volume sem propriedades próprias*, era, assim, pensado e analisado em termos de sistema de coordenadas, linhas e planos, que à imagem dos postulados Euclidianos, definem um espaço analítico e geometricamente puro, assim objectificado e reduzido a algo quantificável, mensurável e calculável numericamente.⁹ Para Henri Lefebvre, o **espaço Cartesiano**, abstracto e dissociado da experiência sensível, assinala a passagem da *filosofia* do espaço para uma ciência do espaço.¹⁰

O Espaço, deste modo apropriado pela ciência e pelos matemáticos, fragmentou-se, multiplicando-se numa infinidade de tipologias. Segundo Lefebvre, platónico e distanciado das suas dimensões física e social, o espaço transformou-se em grande medida numa *coisa*

³ NICK, Huggett. *Space from Zeno to Einstein* (Cambridge: MIT Press, 1999), p. 3-4.

⁴ PLATÃO. *Timaeus*. In *Ibidem*, p. 4.

⁵ PLATÃO. *Timaeus*. In *Idem*, p. 1.

⁶ NICK, Huggett, *Op. Cit.*, p. 99.

⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁸ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 1.

⁹ NICK, Huggett. *Op. Cit.*, p. 100.

¹⁰ LEFEBVRE, Henri. *Op. Cit.*, p. 2.

*mental*¹¹ passível de tradução analítica e formal em *representações do espaço*. Subordinada, assim, a um sistema lógico e racional, a dimensão mental do espaço, adquiriu a forma de discursos, convenções e normativas objectivamente postuladas. Desta forma, como o filósofo explica, as representações do espaço deixaram de corresponder à imagem mental fabricada pelo sujeito no decurso da sua experiência sensível e passaram a congelar *a priori*, bidimensionalmente, a ideia de espaço.

Em Arquitectura, estas novas formas de representação do espaço vieram introduzir um novo *modus operandi* e, progressivamente, o afastamento entre o trabalho do arquitecto e a produção do espaço real. *O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. – diz o filósofo francês Jean Baudrillard (1927-2007) – É toda a metafísica que desaparece. (...) É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiper-espaço sem atmosfera.*¹²

Até ao Renascimento, como os historiadores de Arquitectura L. Pelletier e A. Pérez-Gómez referem, os desenhos de Arquitectura eram raros e o trabalho do arquitecto era uma prática fundamentalmente construída e operada através de métodos tradicionais, aperfeiçoadas ao longo de gerações, operados directamente *in situ*.¹³ Já a partir do século XIX, com o aparecimento de novos mecanismos de controle e precisão pela Revolução Industrial, a sistematização de novos métodos de representação reduziu o processo a uma *tradução* entre desenho (projecto) e construção, a uma equação.¹⁴ Segundo Pelletier e Pérez-Gómez, as projecções descritivas utilizadas na actividade projectual do arquitecto, resultado da introdução da geometria descritiva como disciplina de ambos arquitecto e engenheiro, e da idealização do espaço da acção humana como um mundo geometricamente puro e homogéneo, fomentaram a simplista e analítica objectificação da Arquitectura e dos seus espaços:¹⁵

¹¹ “They invented spaces - an ‘infinity’, so to speak, of spaces: non-Euclidean spaces, curved spaces, x- dimensional spaces (even spaces with an infinity of dimensions), spaces of configuration, abstract spaces, spaces defined by deformation or transformation, by a topology, and so on.” In LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 2.

¹² BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação* (Lisboa: Relógio d’Água, 1991), p. 8.

¹³ “The various expressions of Gothic cathedrals were the result of different generations and diverse methods applied by itinerant bands of stone masons who migrated around Europe to work on various building projects. Multiple styles, as in the Cathedral of Chartres, or compromised geometric systems, as in Milan Cathedral, were regarded not as an inconsistency but as a layering of different responses to structural or symbolic problems that arose during the course of construction.” PELLETIER, Louise e PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge: MIT Press, 1999), p. 8.

¹⁴ Ibidem, p. 84.

¹⁵ “But during the fifteenth century, architecture also came to be understood as a liberal art, and architectural ideas were conceived increasingly as geometric lineamenti, as ubiquitous two-dimensional, orthogonal drawings. This transformation marks the beginning of a practice that contemporary architects take for granted, and it was related to a new mathematical and geometric rationalization of the image that radically departed from classical (Greco-Arabic) theories of vision.” Idem, p. 9.

*The process of creation prevalent in architecture today assumes that a conventional set of projections, at various scales from site to detail, adds up to a complete, objective idea of a building. Whether or not the architect is effectively or legally responsible for the production of construction documents working drawings), the assumption remains. These projective representations rely on reductive syntactic connections; each projection constitutes part of a dissected whole.*¹⁶

Por outro lado, a geometria descritiva desenvolvida pelos matemáticos franceses Gaspard Monge (1746-1818) e Jean-Victor Poncelet (1788-1867) deu, posteriormente, origem ao método de representação axonométrico que, por garantir ainda maior controle e coordenação projectuais, se transformou, como lembram os historiadores, numa das ferramentas de eleição do arquitecto moderno e reforçou, em grande medida, o carácter objectual da representação projectual.¹⁷

Apesar da praticidade inquestionável destes novos métodos, a sua transposição directa para a construção do espaço real conduz, segundo os historiadores, à **objectificação** dos espaços arquitectónicos.¹⁸

No entanto, estas *representações do espaço* não são necessariamente herméticas e irreversíveis. Como lembram Pelletier e Pérez-Gómez, através de uma posição crítica, artistas e arquitectos como, por exemplo, Piranesi (1720-1778), Duchamp (1887-1968), El Lissitzky (1890-1941), Le Corbusier (1887-1965) ou Peter Zumthor (1943), foram capazes de subverter e transcender a instrumentalidade redutora e abstracta das *novas* representações de índole científica.¹⁹ Desafiando as suas premissas reducionistas, souberam empregar estes métodos, não como meros instrumentos técnicos de projecção, mas como ferramentas para o desvelar da dimensão humana e simbólica da Arquitectura (e da Arte) e dos seus espaços. No entanto, e apesar de no início do século XX se ter assistido a algum abandono dos métodos abstractos de representação do século XIX, assistimos, chegado o novo milénio, à (re)descoberta de mecanismos de controle projectual digitais que potenciaram, mais uma vez, a objectificação do espaço arquitectónico.

Actualmente, na Era do Ciberespaço, a representação do espaço na prática projectual revelou uma vez mais, a falência do método. Apesar de permitir a complexificação de

¹⁶ PELLETIER, Louise e PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge: MIT Press, 1999), p. 3.

¹⁷ “Axonometric representation became the paradigmatic tool for the architects of high modernity, betraying the same mentality and assumptions that would eventually allow for architectural design through computer graphics.” Ibidem, p. 85.

¹⁸ “Not surprisingly, emphasis was placed on the generation of architectural design – a truly seductive “methodological renewal,” to paraphrase Hilberseimer – while the “product” and the aim of this operation became secondary. (...) The method of axonometric design was promoted as the very potential of a formalist syntax, expressing the “mental viewpoint of the architect-demiurge” and privileging a moment of “synthetic architectural gestation.” Idem, p. 318-9.

¹⁹ Idem, p. 86.

estruturas, espaços, e programas arquitectónicos resultou na produção incessante de novos simulacros. Como Pelletier e Pérez-Gómez formulam:

*Today the obsession with productivity and rationalization that originated in the nineteenth-century has not abated. In conventional architectural practice, the process of maturation from the idea to the built work has been transformed into a systematic representation that leaves no place for the invisible in the process of translation.*²⁰

Para Jean Baudrillard, *este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação*,²¹ e resulta, entendemos, muitas vezes, na redução da actividade projectual, a imagens que, como produtos, valem por si só. *É toda a metafísica que desaparece*. Desligadas da experiência real e multissensorial das práticas quotidianas do homem no espaço, estas imagens permitem não só uma difusão frenética e exacerbada como tendem para a objectificação dos espaços e corpos arquitectónicos.

Atenda-se que, como Pelletier e Pérez-Gómez nos lembram, a música tradicional, apesar de transcrita em papel, implicava, para que realmente pudesse existir, a acção do *tocar*, isto é, *interpretação*.²² (Re)Produzida pelo homem de forma diferente, só ultrapassa a barreira da abstracção através do *toque* do intérprete. No entanto, chegada a Era digital, foi codificada, sendo hoje, produzida e *reproduzida* mecânica e maquinalmente.

Ora tal como a música, também a Arquitectura foi em grande medida digitalizada.

O desafio do arquitecto será, então, tal como para o músico, devolver à sua prática projectual o afastamento, ou *demora*²³, entre representação e realização, isto é, entre idealização e a realidade da vivência. Permitindo no lugar de uma tradução directa e analítica da *imagem* bidimensional que é o projecto, a sua (re)interpretação espontânea e participada, será possível redescobrir o espaço multidimensional do habitar quotidiano. Nas palavras de Pelletier e Pérez-Gómez:

*Representing architectural space as the time of an event, the disclosure of order between birth and death, in the unpredictable temporality of human life itself, projection is literally the hyphen between the idea and experience that is the place of culture, the Platonic chōra. Like music, realized in time from a more or less “open” notation and inscribed as an act of divination (...)*²⁴

²⁰ PELLETIER, Louise e PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge: MIT Press, 1999), p. 85.

²¹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação* (Lisboa: Relógio d'Água, 1991), p. 8.

²² PELLETIER, Louise e PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Op. Cit., p. 382.

²³ *Delay*: Termo utilizado por Marcel Duchamp para descrever a distância entre realidade e aparência. In *Ibidem*, p. 86.

²⁴ *Idem*, p. 6.

2.3 O Corpo do Espaço

Quando usamos a expressão *corpo do espaço*, não falamos do espaço *à imagem* do corpo (do homem), mas sim da sua corporeidade, isto é, da **dimensão matéria** que compõe os *limites* que lhe garantem forma. Para Aristóteles, o *espaço* era o volume compreendido entre a superfície externa do homem e a superfície interior do *contentor* ('container') onde este se encontra. O *lugar*, no entanto, não seria mensurável volumetricamente. Segundo o filósofo, o lugar que algo ou alguém ocupa assume a forma de *superfície*:²⁵ uma lâmina de espaço que compreende, simultaneamente, a superfície externa do ocupante e a superfície interna dessa 'massa' invisível que é o espaço.

Assim, quando falamos do corpo do espaço falamos, não só desse volume e dessa superfície de contacto, mas essencialmente acerca do corpo físico responsável por limitar a forma e o carácter do espaço e, por consequência, o lugar que o homem nele ocupa. E, porque o homem não é um objecto estanque, no decurso da sua ocupação encontrará lugar, não só na superfície interna do espaço, mas também, na sua superfície externa. Isto é, na superfície interna do corpo físico e tectónico que os envolve. Como o molusco que *emana a sua concha* de Gaston Bachelard,²⁶ também o homem é um corpo sensível e frágil que busca protecção e recolhimento. É, então, no corpo do espaço arquitectónico que o homem encontra a sensação de refúgio.

Falamos por isso, da dimensão física da Arquitectura que encerra o invisível e o torna visível: do corpo arquitectónico enquanto pele, carne, vísceras e osso. Nas palavras de Peter Zumthor:

*Tal como nós temos o nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se vêem e uma pele... etc, assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la. Corporalmente, como uma massa, como uma membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tendo o que me rodeia. O Corpo! Não a ideia do corpo — o corpo! Que me pode tocar.*²⁷

Para o arquitecto e teórico Juhani Pallasmaa, existe mesmo uma ressonância intensa, entre o corpo da casa e o corpo do habitante; uma correspondência directa, ainda que metafórica, entre os órgãos internos e sensoriais de ambos os corpos.²⁸ Remetemos aqui para a casa porque, tal como Bachelard refere n'*A Poética do Espaço*, para um estudo fenomenológico dos

²⁵ FURLEY, David. *From Aristotle to Augustine - Routledge History of Philosophy vol. II* (New York: Routledge, 1999), p. 17.

²⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* (São Paulo: Martins Fontes, 2008), p. 118.

²⁷ ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), p. 23.

²⁸ *The house is a metaphor of the body and the body is a metaphor of the house.* PALLASMAA, Juhani. *Stairways of the Mind* (2000), p. 61.

valores de intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser previligiado.²⁹ De facto, por exemplo, a *La Redousse* de Malicroix, personagem literário de Henri Bosco, adquire, perante a tempestade invernal, as *energias físicas e morais de um corpo humano*, de uma mãe que *curva as costas sob o aguaceiro*.³⁰

Para Adolf Loos, o acto de *vestir* o corpo³¹ para protecção constitui, precisamente, a mais antiga forma de arquitectura. Só depois, e para que toda a família se pudesse abrigar sob o mesmo manto, o homem construiu a estrutura, diz o arquitecto.³² Desta forma, o corpo do espaço revela-se um **segundo corpo do homem**, uma *terceira pele* como diz Pallasmaa.³³

O projecto para a *Endless House* de Friedrich Kiesler (cuja primeira maquete data de 1950), procurou precisamente explorar o carácter elástico dessa membrana – o espaço feito matéria. Uma concha, que como na ideia de moluscos de Bachelard, é emanada a partir do interior. Formalmente composta por conchas ovais, os espaços e paredes ininterruptas e fluídas do interior da *Endless House*, procuravam, conciliar o sonho e a realidade no acto de habitar³⁴ para estabelecer uma critica à comum divisão do espaço em cubículos *que crescem como tumores feitos arranha-céus*.³⁵

*The Endless House is called “endless” because all ends and meet continuously. It is endless like the human body. There is no beginning and end to it. The “Endless” is rather sensuous. More like the female body in contrast to sharp-angled male architecture. (...) The coming of the ‘Endless House’ is inevitable in a world coming to an end. It is the last refuge for man as man.*³⁶

No **refúgio** da casa, o homem recolhe à sua própria interioridade e, envolvido pelo corpo arquitectónico, despe o manto de rua e encontra o que lhe é íntimo. É no subir do degrau

²⁹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* (São Paulo: Martins Fontes, 2008), p. 23.

³⁰ “A casa lutava bravamente. A princípio ela se queixava; as piores rajadas a atacaram de todos os lados ao mesmo tempo, com um ódio nítido e tais urros de raiva que, durante alguns momentos eu tremi de medo. Mas ela resistiu. Quando começou a tempestade, ventos mal-humorados dedicaram-se a atacar o telhado. Tentaram arranca-lo, partir-lhe os rins, fazê-lo em pedaços, aspirá-lo. Mas ele curvou o dorso e agarrou-se ao velho vigamento. (...) Por mais que atacassem as janelas e as portas, pronunciassem ameaças colossais ou trombeteassem na chaminé, o ser agora humano em que eu abrigava o meu corpo nada cedeu à tempestade. A casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o meu coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe.” BOSCO, Henri. *Malicroix*, p. 115. In BACHELARD, Gaston. *Ibidem*, p. 61.

³¹ Adolf Loos, utilizando um conceito de Gottfried Semper, refere-se a este ‘acto de cobrir’ como “cladding” – *revestimento*. No entanto, a palavra alemã que define originalmente o conceito é “kleiden”, que significa *vestir*. Ver SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; Or, Practical Aesthetics* (Los Angeles: Getty Publications, 2004), p. 50.

³² *The covering is the oldest architectural detail*. LOOS, Adolf. *The Principle of Cladding*. In RISSELADA, Max. *Raumplan versus Plan Libre* (Delft: Delft University Press, 1988), p. 135.

³³ PALLASMAA, Juhani. *Stairways of the Mind* (2000), p. 59.

³⁴ SVEIVEN, Megan. *AD Classics: Endless House / Friedrich Kiesler* (2011) - archdaily.com/126651 – acedido a 11.Julho.2013.

³⁵ KIESLER, Frederick. In PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Built Upon Love* (Cambridge: MIT Press, 2006), p. 105.

³⁶ KIESLER, Frederick. *Inside the Endless House*. In SVEIVEN, Megan. Op. Cit.

da soleira e no atravessar da ombreira, que reside a dialéctica entre interior e exterior. A sua polaridade, no entanto, pode ser ambígua. Nas palavras de Pallasmaa:

*The front door (...) ritualizes entry, and makes me anticipate the rooms behind it. Opening a door is an intimate encounter between the house and the body. My body meets the mass and surface of the door handle, polished to a sheen by long use, gives a welcoming handshake.*³⁷

A ideia que temos de interioridade depende do facto de nos encontrarmos ora recolhidos ora expostos no espaço exterior, se é inverno e nos encontramos sob uma tempestade ou abrigados dela, ou ainda, se somos agorafóbicos ou, pelo contrário, claustrofóbicos.

*Seja como for, para além da casa habitada, o cosmos do inverno é um cosmos simplificado. É uma não-casa no estilo em que o metafísico fala de um não-eu.*³⁸

O corpo da Arquitectura pode, assim, ser visto (percepionado) ora a partir de fora ora a partir de dentro, ora cara, ora pele. (O Arquitecto deve considerá-lo em ambas as dimensões.) Como o corpo do homem, o corpo do espaço desdobra-se entre o privado e o público, entre interior e fachada. *Tenho um castelo, vivo neste castelo e perante o exterior mostro esta fachada. A fachada diz: sou, posso, quero, seja o que for que queriam dizer o dono da obra e o arquitecto em conjunto. E a fachada diz também: mas eu não vos mostro tudo. Certas coisas estão lá dentro e não vos dizem respeito* — escreve Peter Zumthor.³⁹ Assim, para Pallasmaa, as janelas constituem os olhos da casa:

*Windows are the fragile eyes of the house, deserving the world and inspecting visitors. The eyes of the house pre-select and pre-view the landscape for the inhabitant's eyes.*⁴⁰

O corpo arquitectónico, no entanto, não só vê como é visto e, neste jogo voyeurístico ora se abre para o mundo ora se recolhe na sua intimidade. O Modernismo, com o advento da era tecnológica, libertou a planta e a fachada das imposições estruturais de outrora e, *abriu as janelas*. Apesar de ter sido possibilitado uma reforma higienista da iluminação dos espaços, a *caverna*⁴¹ foi, muitas vezes, transformada em montra, despindo o homem da sua pele e da sua privacidade. Como refere Pallasmaa:

*In our time, light has turned into a mere quantitative matter and the window has lost its significance as a mediator between two worlds, between enclosed and open, interiority and exteriority, private and public, shadow and light.*⁴²

³⁷ PALLASMAA, Juhani. *Stairways of the Mind* (2000), p. 62.

³⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* (São Paulo: Martins Fontes, 2008), p. 23.

³⁹ ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), p. 47.

⁴⁰ PALLASMAA, Juhani. Op. Cit., p. 62.

⁴¹ Termo que Inäki Abalos, no seu *Hay un Momento* (2005), utiliza para descrever o espaço interior íntimo do refúgio primitivo. - ABALOS, Inäki. *Hay un Momento* (2005).

⁴² PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 46.

O percurso de Le Corbusier é, para nós, prova material desta dicotomia entre exposição e recolhimento. Le Corbusier, *como Ícaro que desce à terra e se recolhe feito Dédalo*⁴³, como refere Iñaki Abalos no seu *Hay un Momento* (2005), abandonou a sua arquitectura purista para se recolher primitivamente na sombra da caverna. De facto, a parede fina, livre de qualquer exigência estrutural, e a *fenêtre en longueur* da Villa Stein (1927-8), deram lugar à massa densa profunda, pontualmente perfurada, de Romchamp (1954) e, com ela, uma maior intimidade foi devolvida aos espaços interiores.

No interior, recolhidos na sombra da caverna, homem e espaço são unos: a pele do homem toca a pele do espaço, cheiram-se e ouvem-se mutuamente, ressoam. *A geometria do pensamento ecoa a geometria do espaço*, diz Pallasmaa.⁴⁴

Em *The Eyes of the Skin*, Pallasmaa, na sua crítica ao ocularcentrismo contemporâneo, lembra-nos que durante estados emocionais fortes encerramos os olhos e, colocando a visão em segundo plano, accionamos os sentidos mais arcaicos como a audição, o olfacto e o tacto.⁴⁵ É precisamente este último o sentido que, segundo o arquitecto, mais nos aproxima da matéria do corpo arquitectónico e é através da intimidade que o toque consente, que os materiais nos comunicam a sua natureza. Cada material tem uma linguagem própria que só o toque pode revelar:

*Stone speaks of its distant geological origins, its durability and inherent symbolism of permanence; brick makes one think of earth and fire, gravity and ageless traditions of construction; bronze evokes the extreme heat of its manufacture, the ancient processes of casting and the passage of time as measured patina. Wood speaks of its own existence and time scales; its first life as a growing tree and the second as a human artefact made by the caring hand...*⁴⁶

No entanto, para Pallasmaa, hoje habitamos um mundo higienizado mas insípido e pobre de estímulos. Materiais naturais como a pedra ou a madeira, são substituídos, com naturalidade e sem remorso, por materiais industrialmente fabricados, compostos, sintéticos e estéreis. E, como diz o arquitecto, enquanto os primeiros nos permitem atestar a veracidade da matéria⁴⁷ e nos revelam, ao toque e à vista, a acção que sofreram no tempo pelas forças naturais e pelo uso do homem, os segundos são deliberadamente imperecíveis e desprovidos de expressão e qualidade plástica.

⁴³ ABALOS, Iñaki. *Hay un Momento* (2005).

⁴⁴ "The geometry of thought echoes the geometry of the room." PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 44.

⁴⁵ Ibidem, p. 49.

⁴⁶ PALLASMAA, Juhani. *Hapticity and Time* (1999), p. 79.

⁴⁷ "The skin reads the texture, weight, density and temperature of matter." PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 56.

Mais uma vez, o percurso de Le Corbusier pode ser tomado como exemplo desta dicotomia. A diferença entre as superfícies perfeitamente lisas e brancas das suas primeiras obras e a expressão empregue na cofragem e tratamento do betão aparente de La Tourrette ou Romchamp, é evidente. Le Corbusier compreendeu que o carácter do espaço se encontra também relacionado com o tratamento dos materiais e a sua manipulação táctil. A pele do corpo arquitectónico, tal como a pele do homem pode transmitir expressões e admitir o tempo. Como Le Corbusier, também Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto ou Peter Zumthor, perceberam isso e souberam aplicá-lo com mestria. Obras como a *Casa Experimental* de Muuratsalo (1949) onde Aalto utilizou mais de cinquenta tipos de tijolo para estudar a sua materialidade; ou a *Casa da Cascata* (1943), onde F. L. Wright explorou o contraste entre pedra calcária em bruto e blocos de betão lisos e pintados, constituem exemplos paradigmáticos do uso das potencialidades plásticas e texturais dos materiais no desenho de um espaço com carácter, e sensorialmente estimulante.

Os materiais, no entanto, não influem apenas na experiência táctil e visual, mas também na acústica dos espaços. Apesar de não emitir, por si só, sons, o corpo da *Arquitectura verbaliza* sonoramente a sua ocupação: ecoa ou absorve a voz do habitante e a música que toca; range ou silencia o seu caminhar sobre o soalho; ouve, responde ou cala. Assim, tal como refere Pallasmaa, ouvir o ressoar do espaço é necessário para a sua total compreensão e apreensão:

*The space traced by the ear in the darkness becomes a cavity sculpted directly in the interior of the mind.*⁴⁸

Para Zumthor, cada espaço arquitectónico funciona como um grande instrumento musical que colecciona, amplia e transmite sons.⁴⁹ No entanto, tal como os outros instrumentos dependem da acção do músico para produzir sonoridades, também o espaço sem a acção do intérprete - o seu habitante - é silêncio petrificado:

*One can also recall the acoustic harshness of an inhabited and unfurnished house as compared to the affability of a lived home, in which sound is refracted and softened by numerous surfaces of objects of personal life.*⁵⁰

A partir do momento em que o espaço é ocupado produz uma sonoridade específica e a experiência sonora, como pano de fundo, passa a ocupar o horizonte da experiência sensorial do espaço. Mas as nossas cidades, diz Pallasmaa, perderam todo o eco. As amplas

⁴⁸ PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 50.

⁴⁹ ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), p. 29.

⁵⁰ PALLASMAA, Juhani. Op. Cit., p. 50.

ruas da cidade contemporânea já não reverberam os nossos passos e, nos interiores de hoje, todo o eco é censurado e absorvido. *Os nossos ouvidos foram cegos*.⁵¹

Obviamente, certos arquitectos, resistem ao silenciar das suas obras e integram as potencialidades sonoras dos materiais e das formas do espaço na produção de música ora accionada pelo habitante ora petrificada no corpo da arquitectura.

A extensão para o Museu Judaico de Berlim (2001) de Daniel Libeskind, é exemplo do primeiro caso. Num dos ‘vazios’ acessíveis – o *Memory Void* – encontramos a instalação do artista israelita Menashe Kadishman intitulada *Fallen Leaves (Shalekhet)*. Ao entrarmos neste vazio, encontramos-nos não só no fundo de um anguloso poço de betão aparente com cerca de 20m de altura, como somos obrigados, se quisermos atravessar a sua curta distância, a pisar as máscaras de ferro com que o artista cobriu todo o pavimento. Mais de 10000 caras de boca aberta, símbolo das vítimas do Holocausto, retinam estridentemente, umas contra as outras, e ecoam, por toda a altura do poço, os passos do visitante. O espaço, antes em repouso, adquire a sua verdadeira essência enquanto memorial precisamente nesse encontro entre as máscaras que compõem o solo e o indivíduo que as pisa: juntos produzem a música que, desassossegadamente, anima o espaço ao mesmo tempo que nos transporta para os horrores da guerra.

Já o *Philips Pavillion*, desenhado por Le Corbusier e o arquitecto e compositor grego Iannis Xenakis para a Expo’58 de Bruxelas, e a *Filarmonica de Berlim* (1963) de Hans Scharoun, constituem exemplos paradigmáticos de arquitectura como *música congelada*. O primeiro, desenhado para albergar um espectáculo multimédia que celebrava o progresso tecnológico, procurava integrar música, bem como cor e luz, na formalização material do pavilhão. Nas palavras de Le Corbusier:

*I will not make a pavilion for you but an Electronic Poem and a vessel containing the poem, light, color image, rhythm and sound joined together in an organic synthesis.*⁵²

Este *Poème Electronique*, comissariado pelo próprio Le Corbusier ao músico e compositor Edgar Varese, acompanhado por um espectáculo de luz e vídeo, foi, então, não só mote do projecto, mas um *colaborador* activo no desenho do pavilhão. O seu desenho hiperbólico complexo, indissociável do poema, era a projecção material da música que tocava no seu interior e, juntos, constituíram uma obra total.

⁵¹ *Our ears have been blinded*. PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 51.

⁵² LE CORBUSIER citado por LOPEZ, Oscar. *AD Classics: Expo '58 + Philips Pavilion / Le Corbusier and Iannis Xenakis*, (2011) - www.archdaily.com/157658 - acedido a 12 de Julho de 2013.

De igual forma, quando visitamos a Filarmónica de Berlim, sentimos que Scharoun colocou a música no centro do projecto e deixou que fosse a amplificação desta no espaço a determinar os seus limites e as suas formas. Os seus interiores multifacetados e quebrados, desenhados para otimizar o desempenho acústico dos espaços, capturam as ondas sonoras, petrificando-as, e permitem antever exteriormente a música de que vive o seu interior. No entanto, não só a música se movimenta ritmicamente no espaço e lhe induz uma forma. Também o homem, no decurso da sua ocupação do espaço arquitectónico, se movimentará, de forma mais ou menos ritmada, ora orientado pela regra com que foram pautados os espaços, ora impondo-lhes o seu próprio ritmo. Nas palavras de Pallasmaa:

A building is encountered; it is approached, confronted, related to one's body, moved through, utilised as a condition for other things. Architecture initiates, directs and organises behaviour and movement.

*A building is not an end in itself; it frames, articulates, structures, gives significance, relates, separates and unites, facilitates and prohibits.*⁵³

Neste sentido, o arquitecto e urbanista dinamarquês Steen Eiler Rasmussen (1898-1990), no seu *Experiencing Architecture* (1957), apresenta-nos a *Scalinata di Trinità dei Monti* (1725) na *Piazza di Spagna* em Roma. O projecto, cujo desenho, acredita o autor, assentou no ritmo da dança cerimoniosa da época – a *polonaise* – constitui, precisamente, um exemplo da petrificação arquitectónica do movimento corporal.⁵⁴ Hoje, no entanto, subimo-la certamente com outra galanteria. Por isso, e sendo o movimento quotidiano do homem profundamente subjectivo, relacional e, em grande medida, imprevisível, o arquitecto não deve procurar congelá-lo numa forma que se encerre em si mesma, numa *imagem de movimento*. A Arquitectura pode, não só orientar e conduzir a sua ocupação, mas também integrar, na sua génese projectual, tal como Zumthor defende, a possibilidade de um deambular mais livre, sem direcção pré-determinada: uma *viagem de descoberta*.⁵⁵

O espaço a que os corpos arquitectónicos dão forma, enquanto abrigo do homem, ultrapassam, assim, a mera condição de *objecto*. Revela-se, por isso, necessário ao arquitecto compreender o espaço como algo que não existe por si só, enquanto realidade absoluta e estanque. O espaço arquitectónico, enquanto *segundo corpo* do homem, deve antes ser

⁵³ PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 63.

⁵⁴ “With its bends and turns, its design seems to have been based on an old-fashioned, very ceremonial dance – the Polonaise – in which the dancers advance four by four on a straight line and then separate, two going to the right and two to the left; they turn, turn again, curtsy, meet again on the large landing, advance together, separate once more to left and right, and finally meet again at the topmost terrace where they turn to face the view and see Rome lying at their feet.” RASMUSSEN, Steen Eiler. *Experiencing Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1962), p. 136.

⁵⁵ ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), p. 45.

reconhecido como agente activo do processo de construção do indivíduo: Da mesma forma, que o homem se revela o agente a partir do qual o espaço ultrapassa a abstracção e adquire substância, os espaços arquitectónicos possibilitam ao homem revelar-se como ser consciente e activo, portador de sensibilidade e identidade próprias.



Fig. 2.2
Friedrick Kiesler
dentro da maquete
da sua *Endless
House*, 1950.



Fig. 3.1
L'Enigma dell'Ora,
Giorgio de Chirico
1911.

3. As Dimensões do TEMPO

Para que possamos compreender o carácter relacional e subjectivo da relação que o indivíduo estabelece com o espaço arquitectónico, e depois de nos capítulos anteriores termos abordado os domínios do *Homem* e do *Espaço*, devemos atender ao *Tempo* como agente indissociável na organização da experiência perceptiva.

Assim, e para que possamos compreender a sua inevitável presença na Arquitectura propomos não falar aqui do tempo dos físicos e da ciência, invisível, absoluto e mensurável abstractamente. O tempo por si só, tal como o espaço considerado autonomamente, é pura abstracção. Também não vamos falar do tempo histórico, institucionalizado e petrificado no espaço, cuja acção se traduz em memória, perdendo muita da sua essência.¹ Vamos sim, reflectir acerca do *tempo como experiência*. Isto é, acerca da acção que este invariavelmente opera sobre o corpo animado do homem e sobre o corpo do espaço arquitectónico.

Recorrendo aos estudos elaborados por Edward Hall e Henri Lefebvre, procurar-se-á, num primeiro momento, compreender de que forma o tempo influi na organização dos **ritmos** que pautam o quotidiano dos indivíduos e a sua ocupação do espaço.

Por isso, num segundo momento, e partindo da teoria apresentada pela filósofa Elisabeth Grosz, pretende-se reflectir acerca da capacidade de um espaço se desdobrar além do presente, isto é, em *tempos* futuros e passados produto da experiência perceptiva do homem.

¹ “According to Hegelianism, historical time gives birth to that space which the state occupies and rules over. (...) Time is thus solidified and fixed within the rationality immanent to space (...) it loses all meaning.” LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 21.

3.1 Os Ritmos do Tempo

No decurso da nossa experiência da Architectura, vemos as suas cores, ouvimos os ecos dos seus espaços e sentimos as texturas dos materiais que compõem o seu corpo. Para perceber estas características materiais, accionamos sentidos particulares do nosso aparelho sensorial sensível. Por outro lado, quando percorremos os seus espaços e reconstruímos em passos as suas dimensões, accionamos outros que, em conjunto com os primeiros, operam uma síntese que se transforma mentalmente numa *imagem*.

Esta síntese não está no entanto completa: é impossível conceber qualquer experiência sem a influência do tempo. Mas como percebemos nós essa realidade imaterial? Não o podemos ver, nem ouvir, nem tocar. Só o podemos percorrer metaforicamente e, ainda assim, sentimo-lo. De facto, e apesar de não sentirmos o tempo *per se*, sentimo-lo por intermédio da sua influência sobre o nosso corpo e sobre os corpos que compõem o horizonte da nossa experiência.

O tempo, como nos diz o antropólogo Edward Hall, é um sistema fundamental da vida cultural, social e pessoal dos indivíduos. No seu livro *A Dança da Vida — A Outra Dimensão do Tempo* (1983), procura compreender como influi o sistema temporal no modo como a cultura se desenvolve e como os seus membros percebem o meio que os rodeia. Para povos como os Hopi e os Sioux, por exemplo, não existe sequer uma palavra que designe *tempo* e, conseqüentemente, o *futuro* é uma coisa incompreensível.² Já entre os Japoneses, explica Hall, o conceito de *Ma* define simultaneamente tempo e espaço.³ De facto, se atendermos à forma como os Japoneses, ritmadamente, reconfiguram a organização dos espaços interiores das suas habitações em função da acção e hora do dia, compreendemos o quão indissociáveis, os Japoneses, consideram o tempo e o espaço.

Assim, mais que uma constante imutável e absoluta como Isaac Newton postulou, o tempo pode desdobrar-se em múltiplos entendimentos, fenómenos e ritmos. Tal como a geometria Cartesiana se revela um meio redutor na compreensão das múltiplas dimensões do espaço arquitectónico, também o medir do tempo mecanicamente, é insuficiente para compreender a sua acção sobre o homem, as coisas e o espaço.

Neste sentido, Hall apresenta-nos o estudo realizado pelo psicólogo e professor de Architectura Alton De Long, acerca da percepção do tempo. De Long, demonstrou, a partir de um conjunto de experiências, que a escala do espaço em que nos encontramos tem

² HALL, Edward. *A Dança da Vida — A Outra Dimensão do Tempo* (Lisboa: Relógio d'Água, 1996), p. 14.

³ Ibidem, p. 228.

influência sobre o modo como percebemos o tempo (enquanto duração).⁴ *A actividade do cérebro acelera-se proporcionalmente à escala do meio*, afirma Hall referindo um estudo elaborado por K. Floyd.⁵ As experiências de De Long confirmam esta afirmação. O psicólogo, como nos descreve Hall, fraccionou um espaço em quatro escalas: 1:24, 1:12, 1:6 e 1:1. Os sujeitos de estudo, usando uma máscara que lhes toldava o campo visual periférico, deviam projectar-se mentalmente sobre a *maquete*, identificando-se como uma das figuras nela colocadas. Era-lhes pedido que imaginassem determinada acção para aquele espaço e que indicassem o momento em que teriam decorrido trinta minutos. De Long conclui, então, que o **ritmo** das acções decorridas num ambiente miniaturizado, acelerava consideravelmente em relação à escala 1:1.⁶

Assim, se atendermos ao modo como os indivíduos agem, descobrimos, tal como Hall refere⁷, uma larga distância entre o modo como o tempo é concebido pela Física e o modo como ele é percebido e vivido.

A esta última modalidade de tempo, Henri Lefebvre, no seu *The Rhythmanalytical Project* (1985), chama **Tempo Social**: um tempo regulado pelo modo como os indivíduos organizam o seu quotidiano e os ritmos que pautam o seu decurso. No entanto, explica o filósofo, o **quotidiano** de um indivíduo encontra-se afecto à vida colectiva de uma sociedade, e, por isso, invariavelmente modelada por um tempo abstracto, homogéneo e quantitativo, *medido* por um *relógio universal*. Este tipo de tempo, introduzido progressivamente nas práticas sociais, além de passível de medição constitui também, para Lefebvre, a medida que subordina o quotidiano à sua organização: define as horas de trabalho, das refeições, as horas para dormir e de lazer, as destinadas à vida privada e aos encontros interpessoais, etc.:

*Every 'doing' has its time.*⁸

No entanto, o **quotidiano** continua pautado por ritmos vitais e cósmicos: como o passar do dia e da noite ou a sucessão das estações em função da perpétua órbita descrita pela terra em torno do sol e, ainda, pelos ritmos biológicos. Como refere Hall, com o desenvolvimento da espécie humana, ciclos naturais exteriores ao homem foram interiorizados e revelam-se ainda hoje imbuídos na condição biológica do ser, dotando-o de um conjunto de mecanismos internos que o tornam capaz de medir o tempo e de preservar

⁴ HALL, Edward. *A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo* (Lisboa: Relógio d'Água, 1996), p. 166.

⁵ Ibidem, p. 167.

⁶ Idem, p. 167-9.

⁷ Idem, p. 23.

⁸ LEFEBVRE, Henri e RÉGULIER, Catherine. *The Rhythmanalytical Project* (1985). In LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life* (New York: Continuum, 2007), p. 73-74.

a harmonia com o meio que habita.⁹ O corpo, como diz Lefebvre, é um ‘pacote’ (*bundle*) de ritmos:

*The living – polyrhythmic – body is composed of diverse rhythms, each ‘part’, each organ or function having its own, in a perceptual interaction, in a doubtlessly ‘metastable’ equilibrium.*¹⁰

O resultado, explica Lefebvre, é um quotidiano ritmado pela interação de ritmos cósmicos e biológicos e processos lineares governados ora por um tempo *físico* e homogéneo ora por sistemas de organização e calendarização rígida, aos quais, para que possamos *estar* em sociedade, nos conformarmos¹¹:

*Rhythm appears as regulated time, governed by rational laws, but in contact with what is least rational in human being: the lived, the carnal, the body. Rational, numerical, quantitative or qualitative rhythms superimpose themselves on the multiple natural rhythms of the body (...), thought not without changing them. The bundle of natural rhythms wraps itself in rhythms of social or mental function.*¹²

De facto, se atendermos ao modo como habitamos as *nossas* casas, percebemos que não o fazemos da mesma forma que os indivíduos afectos à realidade sociocultural do Japão. As nossas casas não se *desdobram* com e *no* tempo como as japonesas. As nossas casas desdobram-se, antes, em espaços à *imagem do tempo*. Neste caso, em *imagens* de um tempo funcionalizado segundo ritmos organizados pelo *tempo social* de que fala Lefebvre. As nossas casas permanecem relativamente imóveis enquanto nós nos *desdobramos* pelos seus espaços, parcelados em áreas para *as horas das refeições, as horas para dormir e de lazer, as horas destinadas à vida privada e aos encontros interpessoais*, etc..

Podemos, neste sentido, concluir que a organização rítmica das práticas espaciais, além de interna e pessoal, é determinada pela condição sociocultural a que nos encontramos afectos, e pelas disposições comportamentais que esta nos influi. O tempo é desta forma, como Lefebvre refere, quantificado e parcelado sobrepondo aos nossos ritmos (biológicos e pessoais) uma ordem que nem sempre é a natural.¹³

⁹ HALL, Edward. *A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo* (Lisboa: Relógio d’Água, 1996), p. 28.

¹⁰ LEFEBVRE, Henri e RÉGULIER, Catherine. *The Rhythmanalytical Project* (1985) In LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life* (New York: Continuum, 2007), p. 80.

¹¹ “The everyday is simultaneously, the site of, the theatre for, and what is at stake in a conflict between great indestructible rhythms and the processes imposed by socio-economic organisation of production, consumption, circulation and habitat.” Ibidem, p. 73.

¹² LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life* (New York: Continuum, 2007), p. 9.

¹³ “So-called natural rhythms change for multiple, technological, socio-economic reasons (...). For example, nocturnal activities multiply, overturning circadian rhythms. As if daytime were not enough to carry out repetitive tasks, social practice eats bit by bit into the night.” LEFEBVRE, Henri e RÉGULIER, Catherine. Op. Cit., p. 74.

Aos agentes desta dicotomia rítmica Lefebvre chama *tempo cíclico* e *tempo linear*: a **repetição cíclica**, originalmente cósmica e natural, reflecte a ordem vital do corpo do homem; Já a **repetição linear**, por outro lado, advém das práticas sociais e é caracterizada por actos programados e lógicos que Lefebvre considera análogos à produção linear industrial. Assim, o filósofo explica que, apesar de ambos os *tempos* serem determinados por um movimento de repetição, (enquanto a reprodução *mecânica* produz movimentos e instantes idênticos e viciados) os ritmos cíclicos subordinam o movimento a uma variação plural e diferencial:

*It is enough to look carefully at the surface of the sea. Waves come in succession: they take shape in the vicinity of the beach, the cliff, the banks. These waves have a rhythm (...). each wave. It changes ceaselessly.*¹⁴

No entanto, apesar destes dois tipos de movimento serem aparentemente antagónicos, no quadro do quotidiano, como nos diz Lefebvre, assiste-se à unificação dos dois numa unidade indissolúvel.

O tempo revela-se, assim, um agente dinâmico e determinante na acção quotidiana do homem e é através desta e dos seus ritmos que o tempo se revela como uma entidade real e não abstracta. Pode-se, então, dizer que a essência do tempo reside na capacidade rítmica que impõe ao comportamento do homem. Segundo Hall, estes ritmos constituem *a pedra de toque*, não só das relações interpessoais, mas de toda a acção do homem no seu meio e no espaço que habita. Como refere Lefebvre:

*Everywhere where there is a interaction between a place, a time, and an expenditure of energy, there is a rhythm.*¹⁵

Neste sentido, podemos concluir que os ritmos constituem um factor fundamental para a reflexão acerca da experiência dos espaços e corpos arquitectónicos. Do mesmo modo que o tempo social de Lefebvre é pautado por repetições cíclicas e lineares, também os corpos arquitectónicos materializam e induzem, a quem os experiencia, variações rítmicas particulares.

O arquitecto Steen Eiler Rasmussen, no seu *Experiencing Architecture*, dedica um dos capítulos precisamente ao *ritmo da Arquitectura*. As ruas medievais de que nos fala, cujas casas, apesar de seguirem um plano relativamente semelhante, revelam inúmeras variações rítmicas¹⁶, lembram-nos a variante plural e diferencial das repetições cíclicas de Lefebvre, por oposição à repetição linear que podemos encontrar, por exemplo, nos *grands ensembles* da reconstrução do pós-guerra. Rasmussen apresenta o exemplo de Roma: na baixa da

¹⁴ LEFEBVRE, Henri e RÉGULIER, Catherine. *The Rhythmanalytical Project* (1985) In LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life* (New York: Continuum, 2007), p. 79.

¹⁵ LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life* (New York: Continuum, 2007), p. 15.

¹⁶ RASMUSSEN, Steen Eiler. *Experiencing Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1962), p. 127.

cidade, as ruas medievais apresentam tal variação rítmica que o autor as compara à Natureza (à qual foi permitido crescer espontaneamente); enquanto na zona alta, por oposição, reina a ordem e a clareza impostas pelo homem racional.¹⁷ A repetição cíclica e natural, dá aqui lugar, no nosso entender, à ordem linear, monótona e viciadamente repetida que, por sua vez, influirá na experiência vivencial desse espaço. Como percebemos através das experiências de De Long, a escala de um espaço condiciona o carácter da nossa experiência do tempo, acelerando, à medida que o espaço se miniaturiza, a percepção que temos do seu desenrolar. Parece-nos, por isso, lógico concluir que, tal como a escala, também a ordem rítmica de um espaço influi sobre o carácter dos ritmos do indivíduo que o vivencia. E, como lembra Rasmussen, um indivíduo que se movimenta compassadamente, rapidamente se deixa conformar à sua ordem.¹⁸

Assim, considerando que o equilíbrio dos ritmos quotidianos do indivíduo, são organizados pelo *tempo social*, de que fala Lefebvre, e que este é, não só organizado por uma repetição linear, mas também por uma repetição cíclica e vital ao homem, entendemos ser essencial à Arquitectura, a par da ordem, criar variação. Por isso, e como diz Rasmussen:

*If we believe that the object of architecture is to provide a framework to people's lives, then the rooms in our houses, and the relation between them, must be determined by the way we will live in them and move through them.*¹⁹

3.2 Os Tempos do Espaço

*Let everyone look at the space around them. What do they see? Do they see time? They live time, after all; they are in time. Yet all anyone sees is movements.*²⁰

O tempo, como diz Henri Lefebvre, distinto mas inseparável do espaço, é apreendido precisamente através da acção que ordena sobre este. Até ao advento da Era Moderna, lembra, todo o espaço revelava a sua marca temporal: como um tronco de uma árvore, cujos veios assinalam o passar dos anos, o tempo encontrava-se declaradamente inscrito no

¹⁷ “In the low-lying part of Rome the visitor is immediately struck by the diversity of the medieval city. It is just as variegated and just as difficult to find your way about in as a piece of Nature that has been allowed to grow wild. And if from down there you go up to the Quirinal, you not only come to brighter and airier regions but to great clarity. Man has brought order out of chaos; the hill has been tamed.” RASMUSSEN, Steen Eiler. *Experiencing Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1962), p. 129.

¹⁸ “A man who moves rhythmically starts the motion himself and feels that he controls it. But very shortly the rhythm controls him; he is possessed by it. It carries him along.” Ibidem, p. 134.

¹⁹ Idem, p. 136.

²⁰ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 95.

espaço e nos seus corpos.²¹ No entanto, reparamos que chegada a Era Moderna, o tempo em vez de inscrito passou a ser *descrito*.

Como Edward Hall refere, na Era primitiva, a ideia de tempo resumia-se à percepção que deste se tinha: as deslocações do sol, da lua e dos planetas, as migrações animais, as marés e, entre outros fenómenos naturais, o próprio processo de envelhecimento e morte dos seres humanos. Começaram então a surgir, com o objectivo de prever tais fenómenos, conjuntos edificadas – “observatórios” – que permitiram iniciar um registo, relativamente preciso, das deslocações celestiais e, conseqüentemente, o estabelecer de planos e calendários. Mais tarde, a partir de astrolábios e reproduções mecânicas do sistema solar, desenvolveram-se, na Europa do século XIV, os primeiros relógios. Dois séculos mais tarde, no entanto, massificada a sua produção, assistiu-se à democratização do seu uso e, com ele, diz Hall, à transformação da *ideia de tempo*.²² Percebemos, assim, que o tempo de fenómeno, passou a medida e, ao mesmo tempo, também ele passou a ser medido, abstracta e universalmente através de instrumentos cada vez mais precisos.

No entanto, apesar deste controlo, o tempo continuou a exercer a sua natural acção sobre o homem e a sua ordem vital. E, tal como o corpo do homem, também o corpo do espaço continuou a exprimir a passagem do tempo. As suas superfícies e os seus materiais continuaram a mudar de textura e de cor, a desgastar-se e a degradar-se e continuaram a adquirir a riqueza expressiva que só o passar dos anos e o acumular de práticas são capazes de revelar.

*Time is distinguishable but not separable from space. The concentric rings of a tree trunk reveal the tree's age, just as a shell's spirals, with their 'marvellous' spatial concreteness, reveal the age of that shell's former occupant.*²³

No entanto, com os avanços tecnológicos da Revolução Industrial e os novos materiais de construção daí resultantes, o paradigma da temporalidade sofreu nova transformação e, desta vez, directamente sobre os corpos arquitectónicos.

Como lembra Lefebvre, os arquitectos Modernistas, na busca pela perfeição universal e pela revolução dos métodos construtivos e dos modos de habitar, recorreram, com entusiasmo, aos novos materiais industriais: ferro, vidro, compostos sintéticos e imperecíveis. O corpo arquitectónico perdeu parte da sua capacidade de comunicar os traços do uso e o tempo

²¹ Ibidem, p. 95.

²² HALL, Edward. *A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo* (Lisboa: Relógio d'Água, 1996), p. 143-5.

²³ LEFEBVRE, Henri. Op. Cit., p. 175.

que, como afirma Lefebvre, oculto pelo próprio espaço, foi excluído.²⁴ E, se atendermos a Pallasmaa, percebemos que com ele, também parte da realidade existencial do homem esmoreceu:

*We have a mental need to grasp that we are rooted in the continuity of time, and in the man-made world it is the task of architecture to facilitate this experience.*²⁵

O arquitecto Modernista frequentemente, numa procura pela universalidade e intemporalidade, procurou criar formas para um novo, e produzido em massa, modo de habitar, próprios de um *novo homem*: um homem livre de constrangimentos históricos e culturais; em suma, um *homem universal*. Nas palavras de Le Corbusier, no seu *Vers une Architecture* (1923):

*We must create the mass-production spirit.
The spirit of constructing mass-production houses.
The spirit of living in mass-production houses.
The spirit of conceiving mass-production houses.
If we eliminate from our hearts and minds all dead concepts in regard to the house, and look at the question from a critical and objective point of view, we shall arrive at the 'House Machine', the mass-production house, healthy (and morally so too)...*²⁶

Os arquitectos modernistas, procurando materializar um tempo futuro e diluir o reconhecimento de tempos passados, para eles disfuncionais, comprometeram, por vezes, o próprio presente que, sem passado, perde profundidade. E, se sem passado não existe presente, sem presente não existe qualquer hipótese de futuro.

O projecto do *Plan Voisin* (1922-25) de Le Corbusier para a baixa de Paris, constitui um exemplo, da busca Modernista por um futuro sem raízes no passado: o plano previa a demolição de parte do tecido histórico a norte do Sena, e a construção de uma nova porção de cidade à imagem da sua *Ville Contemporaine* de 1922.²⁷ Colin Rowe (1920-99), historiador e crítico de Arquitectura britânico, no seu *Collage City* (1978), estabeleceu uma comparação entre o *Plan Voisin* e o projecto contemporâneo do sueco Gunnar Asplund (1885-1940) para a *Royal Chancellery* (1922) de Estocolmo. Como Rowe explica, os dois projectos revelam-se profundamente antagónicos: enquanto Le Corbusier procura materializar o manifesto do progresso tecnológico e humano da cidade e sociedade do futuro, Gunnar Asplund procura integrar, formalmente, a sua obra no contexto urbano

²⁴ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 96.

²⁵ PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: The Architecture of the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 32.

²⁶ LE CORBUSIER. *Towards a New Architecture* (New York: Dover Publications, 1986), p.6.

²⁷ ROWE, Colin, KOETTER, Fred. *Collage City* (Cambridge: MIT Press, 1983), p. 71.

histórico. Le Corbusier, diz Rowe, simula uma profecia de futuro e Asplund a memória do passado.²⁸

No entanto, tal como Rowe, acreditamos na possibilidade de concertação entre ambas as visões e, portanto, entendemos que os espaços arquitectónicos nem devem ser concebidos à imagem do passado, nem do futuro. Os espaços da Arquitectura, a nosso ver, devem responder ao presente que, por sua vez, se desdobrará em espaços e tempos passados e futuros próprios do indivíduo.

Podemos, assim, dizer que os espaços da Arquitectura encontram-se, invariavelmente, imersos no tempo. O tempo é uma realidade à qual não podemos escapar. No entanto, o espaço pode, ou não, ser capaz de o expressar e, consequentemente, de o *libertar* sob a forma de movimentos e ritmos espontâneos. Como vimos, o espaço só é verdadeiramente revelado através do movimento de reconhecimento que o homem sobre ele opera aquando da sua vivência. Este movimento, no entanto, como a filósofa australiana Elisabeth Grosz refere no seu *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (2001), não ocupa apenas o presente, mas desdobra-se nas várias dimensões que compõem a realidade temporal do homem: passado, presente e futuro.

O presente, para Grosz puramente transitório, é a dimensão que se ocupa da nossa percepção, estendendo-se além de si mesmo, habitado por tempos, espaços e acções passadas que, sob a forma de projecção de memórias e associação de ideias, o impregnam de significado, antecipando a acção de que se ocupará o futuro:

*In this sense, the present is not purely in itself, self-contained; it straddles both past and present, requiring the past as its precondition, being oriented towards the immediate future. Our perception is a measure of our virtual action upon things.*²⁹

Assim, podemos concluir que quando o homem é incapaz de se rever no espaço que percebe é incapaz de transportar para o presente memórias do passado orientadoras da sua acção, transformando-se num ser inerte: um observador passivo e, por vezes, alienado. O Modernismo, numa incessante busca pelo futuro, um espaço e um homem novo, operou, por vezes, isso mesmo.

Será, então, necessário, como faremos na discussão que se segue, compreender o espaço não como mero contentor fechado sobre si mesmo, concluído *a priori* da sua ocupação, mas

²⁸ ROWE, Colin, KOETTER, Fred. *Collage City* (Cambridge: MIT Press, 1983), p. 71-2.

²⁹ GROSZ, Elisabeth. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge: MIT Press, 2001), p. 121.

como um espaço potencial que, através da acção do seu habitante, se possa desdobrar em múltiplos espaços e tempos, convidando o passado para o presente e permitindo, assim, aos indivíduos que o ocupam, construir o seu próprio futuro.

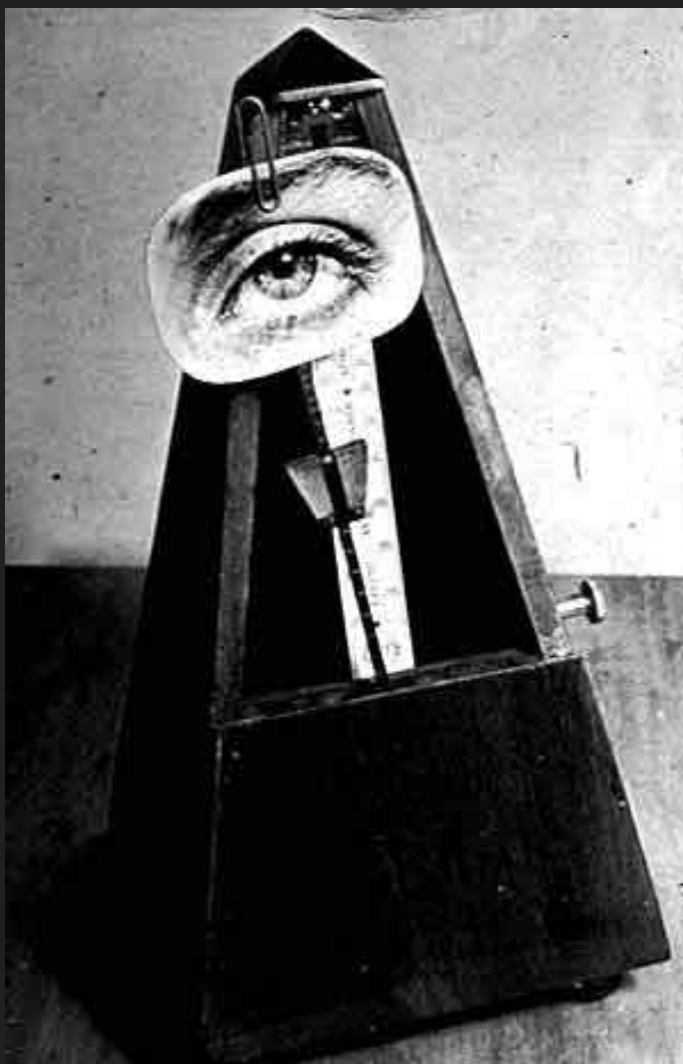
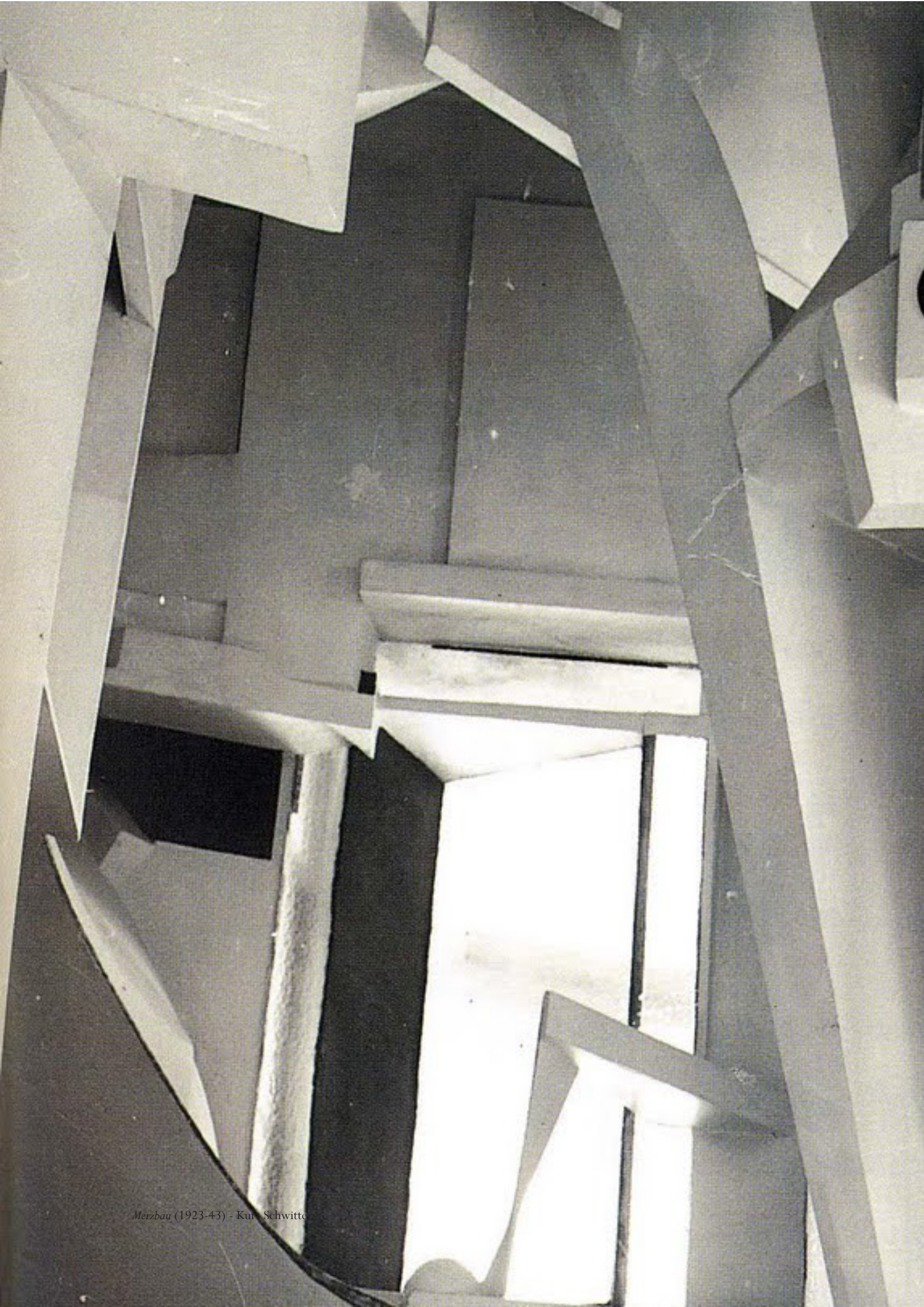


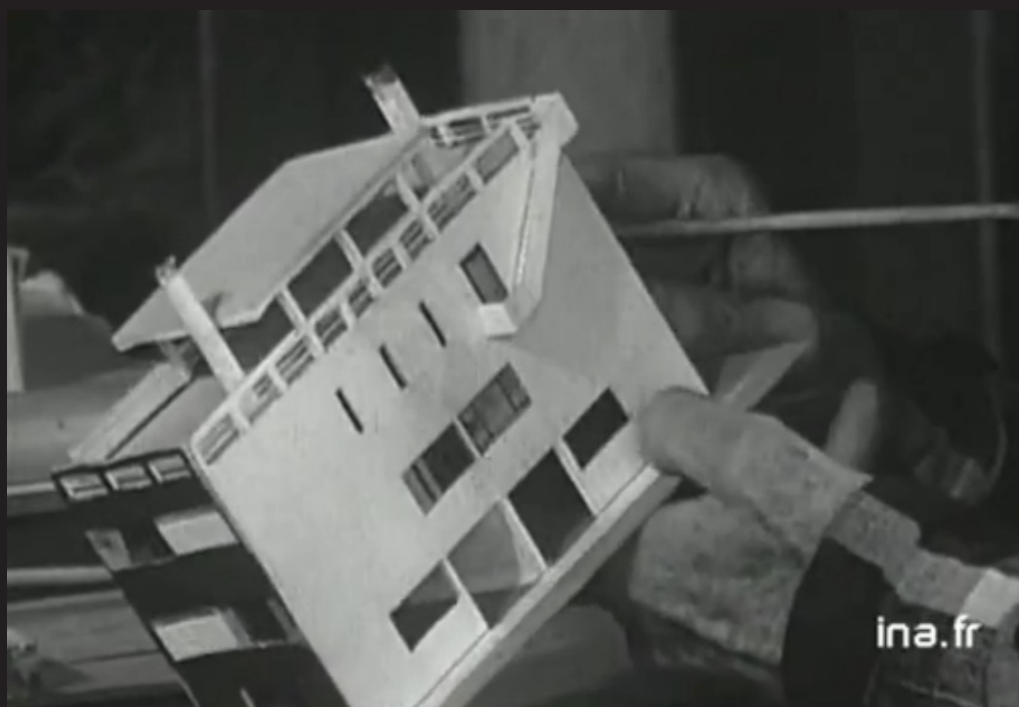
Fig. 3.2
*Object to Be
Destroyed*, Man Ray,
1923. Destruído
em 1957,
foi depois
reproduzido em
inúmeras cópias
e re-intitulado
Indestructible Object.



Merzbau (1923-43) - Kurt Schwitters



Fig. 4.1
Henri Frugès
(comissário do
Bairro de Pessac
de Le Corbusier)
a elaborar a
maquete de uma
das unidades de
habitação. (1967)



4.

DO ESPAÇO ABSTRACTO AO ESPAÇO DIFERENCIAL

Depois de, na primeira parte, termos explorado separadamente os domínios onde se encontra enraizada a prática e o estudo da disciplina da Arquitectura, procurar-se-á agora reflectir acerca da relação que estes estabelecem entre si no processo da *concepção*, *materialização* e *experimentação* dos espaços arquitectónicos.

Num primeiro momento, a partir da *tríade conceptual* formulada pelo filósofo Henri Lefebvre, pretendemos identificar as várias esferas que descrevem os momentos da ***teoria unitária da produção do espaço***.

No sentido de compreender esta produção como indissociável da relação que o *homem* estabelece com o *espaço* no *tempo* procurar-se-á, num segundo momento, clarificar a importância da dimensão vivencial e da sua acção para a significação da Arquitectura. Assim, recorrendo a autores como os filósofos Merleau-Ponty e Elisabeth Grosz e o arquitecto Juhani Pallasmaa, pretende-se reflectir acerca da possibilidade dos *objectos* arquitectónicos se desdobrarem em múltiplos ***espaços-tempo*** próprios dos indivíduos que os habitam.

Num terceiro momento, a partir da distinção que Lefebvre estabelece entre ***espaço abstracto e diferencial***, pretende-se compreender em que medida o processo da produção do espaço determina o carácter da dimensão vivencial da sua ocupação. Assim, e recorrendo à teoria apresentada pelo arquitecto Giancarlo de Carlo, procurar-se-á clarificar e questionar a posição e o comportamento dos vários intervenientes — *arquitecto*, *cliente* e *público* — na produção do espaço e na validação ética da Arquitectura.

4.1 Uma *Teoria Unitária* para a *Produção do Espaço*

No campo da Fenomenologia, o filósofo Merleau-Ponty no seu livro *Phénoménologie de la Perception*, reclamou o estudo da **experiência perceptiva** como meio para o entendimento do *mundo* enquanto construção própria de um indivíduo. A experiência, incontornavelmente inter-relacional e subjectiva é, por isso, impossível de fixar universal e objectivamente, revelando-se como primordial no desvelar da natureza do *espaço*, do *tempo* e do próprio *homem*:

*the first philosophical act would appear to be to return to the world of actual experience which is prior to the objective world (...) to rediscover phenomena, the layer of living experience through which other people and things are given to us, the system 'Self-others-things' as it comes into being; to reawaken perception.*¹

Neste sentido, o filósofo francês estrutura a sua reflexão em três pólos que descrevem a *triade* da experiência perceptiva: O sujeito perceptivo (*corpo*); o objecto percebido (*mundo*); e o resultado da sua correlação (*consciência*). No entanto, a essência destes só é revelada a par dos ecos e repercussões que a sua correlação comporta. Opondo-se à tradicional reflexão analítica que postula, redutoramente, sujeito e objecto como entidades autónomas e passivas, o filósofo compreende o *corpo* como agente consciente e activo na constituição dos espaços e seus corpos: além de recolher sensorialmente a informação que compõe a matéria do espaço, interpreta-a mentalmente e reconstrói-a subjectivamente. Como exposto em capítulos anteriores, os estímulos espaciais depois de recepcionados, são catalogados e transformados em informação através de um processo mental que, afecto à memória do indivíduo, se revela profundamente subjectivo. A substância do espaço manifesta-se, assim, igualmente ambígua e situacional e, por isso, impossível de fixar objectivamente.

Neste sentido, quando num segundo momento Merleau-Ponty se dedica ao estudo do *mundo* (espaço e tempo), não o conceptualiza como entidade universal e estanque mas, pelo contrário, como pré-objectivo, isto é, como apreendido e formulado perceptivamente pelo indivíduo:

*We must not, therefore, wonder whether we really perceive a world, we must instead say the world is what we perceive.*²

A realidade do espaço e do tempo é, assim, o produto da experiência e síntese perceptiva do homem no decurso das acções e relações que estabelece com o seu entorno. Analogamente, para Henri Lefebvre o espaço não existe por si só como entidade independente e absoluta e,

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 66.

² Ibidem, p. xviii.

por isso, o seu estudo não pode ser limitado à sua extensão matérica, conceptualizada *a priori* da sua ocupação. O espaço, diz Lefebvre,

*‘in itself, space as such, is neither ‘nothing’ nor ‘something’ – and even less the totality of things or the form of their sum.’*³

O espaço arquitectónico, incorporando construções e projecções mentais e simbólicas, só transgride a barreira da abstracção objectual quando considerado, tal como Merleau-Ponty postula, a par do processo de desvendamento do seu **habitar**.

Assim, em *La Production de l'Espace* (1974), Lefebvre procura reflectir, não acerca do espaço *per se*, mas sobre os vários momentos e processos que pautam a sua infindável (re)produção pelo homem *no tempo*. O filósofo, promovendo uma *teoria unitária* que compreenda, em simultâneo, os vários domínios da produção do espaço (as esferas mental, física e a esfera vivencial que impregna as primeiras de significado) propõe uma **tríade conceptual** que distingue três momentos (*formants*) distintos mas indissociáveis, cujas repercussões constituem a unidade do **espaço humanizado** - o ‘espaço percebido’ (*l'espace perçu*), o ‘espaço concebido’ (*l'espace conçu*) e o ‘espaço vivido’ (*l'espace vécu*):⁴

O **espaço percebido** compreende, para o filósofo, a dimensão física do espaço e do seu corpo no momento da *produção e reprodução material de localizações*, isto é, de espaços, *específicos a determinada prática sócio-espacial*.⁵ Estas *práticas espaciais* serão, assim, no sentido de orientar a sua concretização material, conceptualizadas *a priori*, isto é, no momento a que Lefebvre chama **concepção do espaço**. Profundamente circunstanciais e voláteis, estas *práticas* acabam, no entanto, traduzidas em **representações do espaço**⁶ que, abstractas e codificadas, *congelam* um processo activo numa *imagem* do entendimento que delas se tem. Pendendo para a **objectificação** dos corpos arquitectónicos, entendemos que a concepção do espaço tende para a definição idealizada de modos de habitar que, desenvolvidos subjectiva e situacionalmente, são, por oposição, indefiníveis. Assim, quando estas representações servem o seu propósito original e são, como é comum, traduzidas literalmente e de forma definitiva para o plano do espaço físico, o resultado é aquilo a que Lefebvre chama *espaço abstracto*.⁷ Neste sentido, e procurando superar esta abstracção, Lefebvre promove o entendimento do **espaço vivencial** como um dos momentos da

³ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 169.

⁴ Por motivos de clarificação discursiva, serão utilizadas variações dos termos: ‘espaço concebido’ será traduzido para *concepção do espaço* e o ‘espaço vivido’ para *espaço vivencial*.

⁵ “Embraces production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation.” LEFEBVRE, Henri. Op. Cit., p. 33.

⁶ “Representations of Space: Conceptualized space, the space of scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers (...) all of whom identify what is lived and what is perceived with what is conceived.” Ibidem, p. 38.

⁷ Ver capítulo: *O Espaço como Instrumento*.

produção do espaço. Descrevendo o *espaço representativo*, por oposição àquele representado, esta dimensão de Lefebvre transcende o espaço físico, sobrepondo-lhe projecções mentais e simbólicas resultantes do activo e contínuo processo de deciframento que pauta a experiência da sua ocupação. Nas palavras do filósofo:

*Space as directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of 'inhabitants' and 'users' (...). This is the dominated – and hence passively experienced – space which the imagination seeks to change and appropriate.*⁸

Lefebvre debruça-se, assim, sobre o pensamento fenomenológico e, tal como Merleau-Ponty, reclama o reconhecimento da **experiência** como meio para a superação da abstracção e universalidade que mascaram o **espaço**, o **tempo** e o próprio **homem**.

*When applied to the production of space this phenomenological approach leads to the following conclusion: a social space includes not only a concrete materiality but a thought concept and a feeling – an “experience”. The materiality in itself or the material practice per se has no existence when viewed from a social perspective without the thought that directs and represents them, and without the lived-experienced element, the feelings that are invested in this materiality.*⁹

Podemos então afirmar que a *unidade* do espaço arquitectónico é alcançada, quando a sua produção contempla, logo no momento da sua concepção, uma construção material que compreende a **dimensão vivencial do espaço** e a sua volatilidade. Isto é, para que um espaço possa ser experimentado situacional e subjectivamente, a sua concepção deve prever, não a materialização estanque de uma *imagem* de prática, mas um espaço capaz de acompanhar os processos performativos que a sua experimentação comporta.

4.2 Os *Espaços-Tempo* do Homem

O espaço que a Arquitectura conforma não fornece uma mera localização, nem é passivo ao desenrolar das práticas sócio-espaciais que nele ocorrem. Como o astrónomo britânico Fred Hoyle (1915-2001) postula, o *espaço* é o produto do desenvolvimento da *energia* no *tempo*. Resultado desta perpétua correlação, revela-se como uma infinidade de possíveis localizações **espaço-tempo**.¹⁰ Assim, o *espaço físico* e, neste caso o espaço arquitectónico,

⁸ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 39.

⁹ SCHMID, Christian. *Henri Lefebvre's theory of the production of space: towards a three-dimensional dialectic*. In GOONEWARDENA, K., KIPFER, S., MILGROM, R., SCHMID, C. (ed.). *Space, Difference, and Everyday Life – Reading Henri Lefebvre* (New York: Routledge, 2008), pag. 40.

¹⁰ “Energy/space-time condenses at an indefinite number of points (local space-times).” LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 13.

como foi referido, não deve ser considerado independentemente da energia que nele se desenvolve, isto é, independente dos movimentos, acções e práticas sociais da sua vivência. O espaço arquitectónico revela-se antes, indissociável destas: profundamente influenciado pela acção que o sujeito lhe impõe, resulta ora no seu produto material (*espaço diferencial*) ora no *contentor* que as informa e lhes dá forma (*espaço abstracto*). Neste sentido, e tal como Henri Lefebvre postula no seu *The Production of Space, Energia (o Homem), Espaço e Tempo*, não podem ser considerados individualmente como entidades autónomas:

*Space considered in isolation is an empty abstraction; likewise energy and time.*¹¹

O espaço (ou a ideia de *espaço*) transpõe, assim, o plano do abstracto quando, como Lefebvre refere, deixa de ser *percebido* e *concebido* como entidade autónoma e é *ocupado*¹² e vivenciado. Isto é, quando é entendido como uma construção do e para o homem e passa a compreender na sua génese a esfera do *espaço vivencial*:

*Architectural space is lived space rather than physical space, and lived space always transcends geometry and measurability.*¹³

Assim, como lembra Neil Leach¹⁴, tal como as palavras adquirem significado pelo uso que lhes é dado, também os espaços arquitectónicos devem atender ao modo como são percebidos e, por consequência, às práticas e narrativas de uso que originam:

*The taste of the apple... lies in the contact of the fruit with the palate, not in the fruit itself; in a similar way... poetry lies in the meeting of poem and reader, not in the lines and symbols printed on the pages of a book. What is essential is the aesthetic act, the thrill, the almost physical emotion that comes with each reading.*¹⁵

A Arquitectura é, assim, determinada, não só pela produção de *objectos* espaciais mas também, pela criação de corpos que servem de abrigo às acções e vivências do homem. Assim, e parafraseando Merleau-Ponty, além da distância física e geométrica que nos separa das coisas e dos limites do espaço, existe uma *distância vivencial* que nos liga e que nos permite integrar o mundo conscientes das suas dimensões e da nossa possibilidade de actuação sobre elas.¹⁶ Neste sentido, como lembra Merleau-Ponty, apesar da aparente

¹¹ Ibidem, p. 12.

¹² “Leibniz maintains that space ‘in itself’, space as such is neither ‘nothing’ nor ‘something’ – and even less the totality of things or the form of their sum; (...) what Leibniz means to say is that it is necessary for space to be occupied.” Idem, p. 169

¹³ PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture of the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 63.

¹⁴ “In a sense this comes close to the Wittgensteinian model of language wherein meaning is defined by use. Just as words can be understood by the manner in which they are used, so buildings can be grasped by the manner in which they are perceived – by the narratives of use in which they are inscribed.” LEACH, Neil. *Camouflage*, (Cambridge: MIT Press, 2006), p. 179.

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. In PALLASMAA, Juhani. Op. Cit., p. 14.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 333.

passividade dos espaços e dos seus corpos face ao movimento de desvendamento pelo sujeito perceptivo, também estes devem ser entendidos como pólo activo do **processo de significação** do indivíduo sobre o seu entorno:

*After all, we grasp the unity of our body only in that of the thing, and it is by taking things as our starting point that our hands, eyes and all our sense-organs appear to us as so many interchangeable instruments.*¹⁷

Isto é, se o mundo só revela a sua essência através da experiência perceptiva do indivíduo, também este, sem um espaço que potencie a sua acção, não constitui mais que uma massa inerte, *objecto entre objectos*:

*The body by itself, the body at rest is merely an obscure mass, and we perceive it as a precise and identifiable being when it moves towards a thing, and in so far as it is intentionally projected outwards, and even then this perception is never more than incidental and marginal to consciousness, the centre of which is occupied with things and the world.*¹⁸

Assim, tal como o corpo do homem (com a sua pele, carne e osso) é sustentado pelas vísceras e respectivos metabolismos, também o corpo arquitectónico é animado pela **acção** dos seus sistemas circulatórios, órgãos funcionais e aberturas para o mundo. Estes, com a sua inscrição de acção corporal, são os agentes que permitem, em grande medida, diferenciar a Arquitectura das demais artes. Como refere Pallasmaa, a essência do corpo arquitectónico reside, assim, não tanto no seu carácter objectual e formal, mas no encontro performativo entre homem e espaço. E, por isso, a natureza da sua experiência, como nos diz o arquitecto, em vez de estática e nominal, adquire a dinâmica do tempo verbal:

*The basic architectural experiences are best understood as verb forms rather than being nouns. Authentic architectural experiences consist, for instance, of approaching or confronting a building rather than the formal apprehension of a façade; of the act of entering, not the static appreciation of the visual image of the door; of looking in or out of a window, rather than the window itself.*¹⁹

A nosso ver, o corpo arquitectónico ultrapassa, desta forma, a condição de objecto, e atinge um carácter de sujeito que, como os *outros*, devemos conhecer para poder julgar. Como disse Merleau-Ponty:

*Things are defined primarily in terms of their 'behaviour' and not in terms of their static 'properties'.*²⁰

¹⁷ Ibidem, p. 375.

¹⁸ Idem.

¹⁹ PALLASMAA, Juhani. *Stairways of the Mind* (2000), p. 60.

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 273.

Assim, quando Pallasmaa, no seu *Stairways of the Mind*, remete para o **corpo do espaço** a fisionomia do corpo do homem, não o faz tendo em mente a imagem dos respectivos corpos, mas antes a sua capacidade de acção enquanto entidades dinâmicas. A Arquitectura, diz o arquitecto, inicia, direcciona e organiza o **comportamento** do homem no espaço:

*A building is encountered; it is approached, confronted, related to one's body, moved through, utilised as a condition for other things. Architecture initiates, directs and organises behaviour and movement.*²¹

Neste sentido, e a par da porta, a escada, de todos os elementos arquitecturais de que o arquitecto dispõe, assume, para Pallasmaa, um carácter especial: *a escada é a espinha dorsal da casa*.²² A sua conotação simbólica advém precisamente do **movimento** que impõe (a quem a sobe ou desce) e, consequentemente, pela relação ressonante que ocorre no encontro entre os dois corpos. A escada pede para ser subida:

*Stairs are responsible for the vertical circulation of the house in the same way as the heart pumps blood up and down the body. The regular rhythm of stairs echoes the beating of the heart and the rhythm of breathing. Ascending a stair accelerates our heartbeat and breathing. Steep stairs address the heart, whereas gentle stairs echo the rhythm of our lungs.*²³

A escada, como diz Bachelard, é a responsável por, na sua casa onírica, mediar os diferentes pisos e as diferentes esferas metafísicas de que são compostos ora ela, ora o ser que a habita. A escada permite-nos abandonar o piso térreo do quotidiano e, ora descer à cave para enterrar medos, ora subir ao sótão para revisitar memórias e sonhar.²⁴ Segundo Pallasmaa, a escadaria que projecta a *Casa Malaparte* (A. Libera, 1937) para o horizonte do mar mediterrâneo, tal como a escada da casa onírica, estabelece precisamente esse meio caminho entre a terra e o céu: subí-la, como diria Bachelard, *traz o signo da ascensão para a mais tranquila solidão*.²⁵

Tal como a escada de Pallasmaa e Bachelard, também a rampa adquiriu, na actividade projectual de Le Corbusier, uma conotação própria. Na sua Villa Savoye (1929-31), e na anterior Maison La Roche-Jeanneret (1923), o arquitecto incorpora uma série de rampas que, partindo do piso térreo de entrada, e atravessando o piso intermédio até chegar à cobertura-jardim, guiam o habitante pelos diferentes espaços, fazendo-o, ora subir ora parar, ora girar ora contemplar.

²¹ PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: The Architecture of the Senses*, 2000, p. 63.

²² WOLLEN, Peter. In PALLASMAA, Juhani. *Stairways of the Mind* (2000), p. 63.

²³ PALLASMAA, Juhani. *Ibidem*, p. 64-5.

²⁴ Ver BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* (São Paulo: Martins Fontes, 2008), p. 43-5.

²⁵ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço* (São Paulo: Martins Fontes, 2008), p. 43.

Estas rampas, no entanto, pouco significam isoladamente. Tal como o corpo da escada adquire carácter pela soma de lanços e vários níveis que permite atravessar, isto é, pela acção que encadeia, também a experiência espacial dinâmica das rampas de Le Corbusier é operada quando parte de um sistema total composto, não só pela *promenade architecturale* mas, também, pelo homem que a percorre. A *promenade* da Villa Savoye, com o seu desenho, adquire o carácter de condutor e define, na entrada, qual o percurso para o reconhecimento dos espaços. No entanto, e tal como Zumthor refere em relação à concepção dos percursos das suas *Termas de Vals* (1996), além da condução, *também existe a sedução, o deixar andar, o vaguear*.²⁶

O próprio Le Corbusier, mais tarde, como lembram Pelletier e Pérez-Gómez, explorou essa possibilidade de sedução dos percursos. No mosteiro de La Tourette, apesar da simplicidade com que foram articulados os programas e os percursos, a experiência da *promenade* é quase labiríntica, dizem os historiadores.²⁷ Aqui, o oposto do esperado numa *promenade architecturale* acontece: o edifício fecha-se sobre si mesmo e impede, no fim dos percursos, o contemplar da paisagem. No entanto, é precisamente esse carácter encerrado e deambulatório que impregna o mosteiro de mistério e surpresa, garantindo múltiplas **possibilidades de interpretação**. Nas palavras de Pelletier e Pérez-Gómez:

*The building appears as the crystallization of a sort of musical notation, ultimately made real through manifold levels of “interpretation” and “reenactment.”*²⁸

Transformando o habitante, ou quem o percorre, num participante activo, o mosteiro só é verdadeiramente apreendido *pelo* uso e *no* tempo, isto é, na **demora** do seu desvelar.

A nosso ver, o revelar da *profundidade* da Arquitectura, literal e metaforicamente, implica, não só o desenvolvimento motor do homem no espaço, mas também (e como Le Corbusier soube materializar em *La Tourette*) um certo nível de invisibilidade, isto é, a capacidade dos corpos arquitectónicos se desdobrarem além do limite que nos é visível estaticamente no *presente*. Nas palavras de Merleau-Ponty:

*Everything seen, in order to be seen, must be surrounded by a kind of halo of the unseen: “the hallmark (propre) of the visible is to have a lining of invisibility in the strict sense, which it makes present as a certain absence.”*²⁹

²⁶ ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009), p. 43.

²⁷ *Indeed, our experience of the building, despite its remarkably simple plan and the “familiarity” of all parts of the program, is one of utter and permanent disorientation. (...) The traditional paradigm of Daedalus, the archetypal architectural idea of our Western tradition, finally is transformed here into embodied experience.* PELLETIER, Louise e PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge: The MIT Press, 2000), p. 362.

²⁸ *Ibidem*, p. 363.

²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. In CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty* (New York: Routledge, 2008), p. 193.

A profundidade de um espaço não é, assim, algo que possamos apreender apenas visualmente e, muito menos, fotograficamente. Mais do que uma distância ou terceira coordenada do espaço Cartesiano, *onde não existem lugares ocultos*,³⁰ a profundidade resulta da apreensão dinâmica do espaço, das suas distâncias *em pés* e, mais importante ainda, da procura pelos seus horizontes possíveis. Como Merleau-Ponty referiu:

*Distance is what distinguishes this loose and approximate grip from the complete grip which is proximity. We shall define it (...) in terms of the situation of the object in relation to our power of grasping it. (...) Depth is born beneath my gaze because the latter tries to see something.*³¹

Estes horizontes, enquanto *possibilidades*, apresentam-se no presente ora sob a forma de projecções de memórias passadas ora sob a forma de promessa de acção. Isto é, como já foi referido no capítulo *Os Tempos do Espaço*, o *presente* estende-se além de si mesmo, revisitando tempos e memórias passadas, e projectando-se para o futuro. Assim, e tal como a filósofa Elisabeth Grosz refere em *The Future of Space: Towards an Architecture of Invention*, da mesma forma que tempos passados se contraem no presente e nos permitem lançar o futuro, também o espaço que ocupamos no presente se revela impregnado de *espaços passados* que, sob um *layer* virtual, investem o presente de **possibilidades de acção**.³²

No entanto, para que isto seja possível, é necessário ao corpo que conforma o espaço deter a *profundidade* necessária à demora do seu desvelar subjectivo, isto é, uma espécie de intervalo que permite ao *virtual* (passado e futuro) emergir sobre o presente e multiplicar as suas magnitudes. Aquilo a que Grosz chama *spacing*:

*This interval is what might be called spacing, the becoming-space of time or the becoming-time of space (temporization).*³³

O corpo e o espaço arquitectónicos, imersos assim em memórias passadas e aspirações futuras próprias do indivíduo que os ocupa, revela-se, não como objecto estanque fechado sobre si mesmo, mas um campo de possíveis *Espaços-Tempo* em permanente actualização.

*To remember any moment is to throw oneself into spatiality, to become spatialized with all of space. (...) it is to refuse to conceptualize space (...) and instead to see it as a moment of becoming, of opening up to another, a space of change, which changes over time.*³⁴

³⁰ “Cartesian Space is a “space without hiding places”.” CARMAN, Taylor. Ibidem, p. 190.

³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. 305-6.

³² GROSZ, Elisabeth. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge: MIT Press, 2001), p. 119.

³³ Ibidem.

³⁴ GROSZ, Elisabeth. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge: MIT Press, 2001), p. 119.

4.3 O Espaço como Instrumento

Estabelecendo uma crítica à mais comum conceptualização do *espaço* e do *tempo*, que os define como entidades universais independentes da significação que o homem lhes impõe pela experiência, Henri Lefebvre, em *La Production de l'Espace*, apresenta o espaço, quando considerado autónomo e absoluto, à imagem das *mercadorias* de Marx:

*Things lie, and when, having become commodities, they lie in order to conceal their origin, namely social labour, they tend to set themselves as absolutes. (...) When no heed is paid to the relations that inhere in social facts, knowledge misses its target; our understanding is reduced to a confirmation of the undefined and indefinable multiplicity of things, and gets lost in classifications, descriptions and segmentations.*³⁵

Assim, numa análise crítica e política do **espaço objectificado** por e para uma sociedade (neo)capitalista (o *espaço abstracto* do sistema político e económico) Lefebvre identifica a possibilidade da sua transgressão pelo *espaço diferencial*: um espaço essencialmente qualitativo que, ao contrário do abstracto, consente na sua génese a dimensão *vivencial* do habitar:

*In other words, we are concerned with logico-epistemological space, the space of social practice, the space occupied by sensory phenomena, including products of the imagination such as projects and projections, symbols and utopias.*³⁶

Descodificando códigos inscritos no espaço, que ora caracterizam ora induzem determinada prática sócio-espacial, Lefebvre procura compreender os motivos que constituem a sua formação e o modo como actuam na percepção e experimentação do espaço arquitectónico. O objectivo não seria, no entanto, substituir estes signos por outros, mas antes inverter o sentido da sua concepção *in a movement from products (...) to production*.³⁷ Isto é, o filósofo entende que para ultrapassar a abstracção da produção do espaço, os códigos espaciais devem deixar de ser assumidos como elementos formais estabelecidos no momento da concepção do espaço (e, por isso, geradores de práticas) e passar a ser assumidos como reflexo destas últimas, ou seja, *produto* do processo de significação e transformação do espaço pelo indivíduo que o habita.

Assim, e como referido anteriormente, é a partir da experiência que o homem opera sobre o espaço, que o limite da abstracção será neste último ultrapassada. O espaço deve, por isso, ser capaz de acompanhar este movimento de transgressão subjectivo: e de incorporar, na sua concepção, a redefinição das suas formas pelos ritmos e gestos operados pelo indivíduo na sua experiência quotidiana. Como Lefebvre referiu:

³⁵ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 81.

³⁶ Ibidem, p. 11.

³⁷ Idem, p. 26.

*What we live are rhythms – rhythms experienced subjectively (...) Through the mediation of rhythms (...), an animated space comes into being which is an extension of the space of bodies.*³⁸

No entanto, quando o *corpo* é incapaz de regenerar o espaço que habita:

*Lived experience is crushed, vanquished by what is ‘conceived of’.*³⁹

Resultado de uma prática espacial regida por codificações instrumentalizadas ideologicamente é, este, o **Espaço Abstracto** de que fala Lefebvre. Abstracto por reduzir a potencialidade relacional do real a um plano objectivo e universal, é incapaz de prever e promover a sua regeneração pelo uso. O *espaço abstracto*, como nos diz Lefebvre, pautando-se por, aquando da sua *concepção* e *construção*, uma postura analítico pré-determinista e de tendência homogeneizante, tende para a objectificação das experiências e práticas sócio-espaciais (*espaço vivencial*), numa mera representação (*espaço concebido*) e sua consequente materialização à imagem de um comportamento que se pretende, comum:

*The graphical elements involved (in drawings, sections, elevations, visual tableaux with silhouettes or figures, etc), which are familiar to architects serve as reducers of the reality they claim to represent – a reality that is in any case no more than a modality of an accepted (i.e. imposed) ‘lifestyle’ (...). A ‘normal’ lifestyle means a normalized lifestyle.*⁴⁰

O espaço é desta forma concebido para um homem universal e neutro, cuja psique, etnia, género, necessidades, experiências e aspirações, são conformadas a um *corpo* que, como um objecto, é medido analiticamente. O resultado, acreditamos, é um espaço que abriga um fosso entre corpo arquitectónico e indivíduo: Incapaz de se rever no espaço que habita, o indivíduo é forçado, inconscientemente, a moldar-se à sua forma, transformando-se também ele, num ser abstracto e alienado.

Assim, para que possamos compreender como é operado este fosso entre arquitectura e realidade, devemos reflectir acerca da posição e comportamento dos vários intervenientes da produção do espaço. Neste sentido, e como sugeriu o arquitecto e teórico italiano Giancarlo de Carlo (1919-2005) no seu livro *Architecture’s Public* de 1970, *devemos começar por analisar o comportamento do seu protagonista: o arquitecto.*⁴¹

O arquitecto, disse De Carlo, subjugado ao poder político-institucional e à elite, pela capacidade destes em lhe fornecer os meios necessários à concretização da sua actividade,

³⁸ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 206-7.

³⁹ Ibidem, p. 51.

⁴⁰ Idem, p. 338.

⁴¹ “We shall begin defining the inconsistency between the field of architecture and the facts of reality by examining the behaviour of its protagonist, the architect.” DE CARLO, Giancarlo. *Architecture’s Public*. In JONES, Peter Blundell, PETRESCU, Doina, TILL, Jeremy. *Architecture and Participation* (New York: Routledge, 2005), p. 4.

transforma-se, muitas vezes, no seu representante operativo e, consciente ou inconscientemente, condescende a sua prática, como é aceitável conceber-se, à vontade do *cliente*.⁴² Este cliente, no entanto, como é corrente verificar-se na contemporaneidade, raramente constitui aquele destinado a ocupar a *sua obra*. Assim, afirmou De Carlo, quando o arquitecto procura, na sua actividade projectual, dar resposta às necessidades e aspirações do cliente, opera, em grande medida, um desfasamento entre o espaço arquitectónico e as práticas sócio-espaciais diferenciais dos indivíduos que abriga.

Materializado à *imagem* do cliente, o corpo arquitectónico revela-se um instrumento para promoção institucional e implementação de determinada estratégia que, no caso do poder político, se revelará pela funcionalização, homogeneização e segregação das práticas sócio-espaciais. A experimentação quotidiana do indivíduo, por sua vez, passa a ser formulada e materializada no espaço arquitectónico através de funções endereçadas às necessidades do homem, ou melhor, às necessidades de um *homem médio*.

Neste sentido, De Carlo lembra um caso paradigmático: o segundo *Congresso Internacional de Arquitectura Moderna* (CIAM) em Frankfurt em 1929, intitulado *Existenzminimum*. Os arquitectos ali presentes, empenhados numa solução para a crise da habitação após a destruição das cidades europeias na primeira Guerra Mundial, procuraram formular modelos para a produção em série de “habitações” reduzidas ao mínimo tolerável.⁴³ Competindo pela subtracção maior e a mais eficaz economia de meios, os arquitectos mediram o corpo do homem como um objecto e, numa equação abstracta, despiram-no de qualquer variável identitária. Os espaços resultantes, incapazes de prever na sua génese a natureza diferencial das relações e práticas espaciais, transformaram-se, muitas vezes, num discurso abstracto e redutoramente universalizante, incapaz de reflectir a multiplicidade das realidades pessoais e socioculturais dos indivíduos.

Neste sentido, um outro exemplo nos parece incontornável: a Carta de Atenas redigida em 1933, na conclusão do quarto CIAM em Atenas, sob o mote *A Cidade Funcional*. Publicada por Le Corbusier em 1943, procurava precisamente, formular as necessidades fundamentais do *homem universal*, endereçando no espaço funções precisas. No entanto, segundo Lefebvre, estes espaços, ideologicamente instrumentais e *funcionalizados*, traduzem, em grande medida, não só modos de vida institucionalizados como os modos de produção dominantes de determinada sociedade, revelando-se não só como um *produto* destes mas também como *produtor*. Analítico e passível de repetição, estes espaços, como o espaço abstracto de

⁴² DE CARLO, Giancarlo. *Architecture's Public*. In JONES, P. B., PETRESCU, D., TILL, J.. *Architecture and Participation* (New York: Routledge, 2005), p. 5

⁴³ DE CARLO, Giancarlo. *Ibidem*, p. 7

Lefebvre, promovem a sua própria *reprodução*, transformando-se em **modelos prático-espaciais** onde as diferenças são reduzidas a signos prefabricados, objectivamente concebidos:

*The production of virtual identical 'cells' (...) is the triumph of homogeneity. (...) The theory of 'modules' and its practical application have made it possible to reproduce such cells, taken as 'models' ad infinitum. Space is thus produced as reproducible.*⁴⁴

A validade ética da Arquitectura manifesta-se nestes espaços, a nosso ver, obviamente abalada. Considera-se, por isso, importante questionar o método, isto é, os momentos que pautam a produção do espaço e atender ao **público** a que se dirige. Mas, e como perguntou De Carlo, *quem é o público da Arquitectura? Os arquitectos e os críticos? O cliente que comissiona a obra? Ou aqueles que a usam?*⁴⁵ Tal como De Carlo, acreditamos obviamente na terceira hipótese. Este público, no entanto, não pode simplesmente ser considerado na sua colectividade mas como conjunto de individualidades e, por isso, impossível de conformar num modelo único.

Retomando a **tríade conceptual** de Lefebvre exposta no capítulo anterior, consideramos importante para a validação ética da prática do arquitecto, compreender, logo no momento da *concepção* do espaço, a sua dimensão *vivencial* como um dos momentos do processo da *produção do espaço*. Segundo Lefebvre:

*This would mean the diversification of space, while the (relative) importance attached to functional distinctions would disappear. Appropriated places would be fixed, semi-fixed, movable or vacant. (...) Although work – including a portion of household production (food preparation, etc.) – demands a fixed location, this is not true of sleep, nor of play.*⁴⁶

Capaz de incorporar a abertura necessária à sua regeneração pela performatividade do *uso* e integrando o **público** como um dos intervenientes activos da sua produção, o espaço assim concebido constituirá aquilo a que Lefebvre chamou **Espaço Diferencial**. Diferencial por consentir a sua transgressão, promove a apropriação e experimentação *naturais* pelo homem: indivíduo face à colectividade. A Arquitectura revelar-se-á, assim, sensível à relação imprevisível e subjectiva que o homem estabelece com o mundo e o espaço que vivencia.

⁴⁴ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 338.

⁴⁵ Traduzido e adaptado de DE CARLO, Giancarlo. *Architecture's Public*. In JONES, P. B., PETRESCU, D., TILL, J.. *Architecture and Participation* (New York: Routledge, 2005), p. 6.

⁴⁶ LEFEBVRE, Henri. Op. Cit., p. 363.

Tentando contrariar o *silence of the 'users'*⁴⁷ imposto pelo *espaço abstracto*, o *espaço diferencial* surge como uma possível resposta às homogeneizações e funcionalizações vigentes, enquanto resistência à segregação de diferenças que vem sendo operada sobre as, sempre mutáveis, relações *homem-espaço-tempo*.

Um espaço arquitectónico desta forma considerado, será, a nosso ver, *produto* e não *produtor*. Ou seja, não o resultado de uma *produção* objectual que conceptualiza e inflecte determinada prática espacial, mas o produto de um processo infindável e em mutação, evolutivo e *natural*, isto é, espontâneo, capaz de compreender o homem como um indivíduo, integrando o tempo e, com este, as imprevisibilidades do acaso.

*Social space thus remains the space of society, of social life. Man does not live by words alone; all 'subjects' are situated in a space in which they must either recognize themselves or lose themselves, a space which they must both enjoy and modify.*⁴⁸

⁴⁷ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2012), p. 51.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 35.



Fig. 4.2
Le Corbusier e a
maquete do seu
Plan Voisin, 1925.



Fig. 5.1
*Children playing on
Bethnal Green Road,*
Nigel Henderson,
1953.

5.

ESPAÇOS PARA A IMPREVISIBILIDADE

Clarificada a importância do entendimento do espaço arquitectónico como realidade indissociável das relações e práticas sócio-espaciais que abriga, procurar-se-á, neste último capítulo, explorar práticas projectuais que reconheçam a *dimensão vivencial* como protagonista no processo da *produção do espaço humanizado*.

Num primeiro momento, pretende-se reflectir acerca do que constitui o acto de *habitar* em Arquitectura. Recorrendo a ideias desenvolvidas pelo arquitecto e ensaísta Christian Norberg-Schulz e pelo filósofo Martin Heidegger, procurar-se-á compreender o processo de superação do espaço em *lugar*, enquanto *construção* própria do indivíduo que a habita.

Neste sentido, num segundo momento, a partir do conceito de *obra aberta* analisado por Umberto Eco, pretende-se expor a possibilidade de uma *concepção* de espaço arquitectónico apto à regeneração das suas formas pelo uso: um **campo de possibilidades** aberto à apropriação livre e espontânea.

Por fim, procurar-se-á reflectir acerca da pertinência da produção do espaço enquanto actividade colaborativa. Recorrendo à proposta de *projecto enquanto processo* desenvolvida por Giancarlo de Carlo, pretende-se propor a *participação do público* no projecto de Arquitectura, para a criação de um espaço humanizado que permita ao indivíduo ressoar no meio o seu particular modo de *estar-no-mundo*.



Fig. 5.2
Charles Eisen,
gravura para a
capa da 2.ª edição
do livro *Essai
sur l'Architecture*
(1755) de Marc-
Antoine Laugier.

5.1 A construção do *Lugar*

*In any given case, emic, culture-specific categories or dimensions are used by particular groups to classify and order domains and settings thereby to structure space and hence to organise it. These orderings and organisations can be expressed through physical means, resulting in built environments.*¹

A Arquitectura, como refere o sociólogo Pierre Bordieu, é uma espécie de capital cultural tornado material. O seu valor potencial permanece, no entanto, *adormecido* até que seja activado pelas práticas sociais que a impregnam de significado.² Para que isso aconteça, o habitante deve, antes de mais, ser capaz de se identificar cultural ou pessoalmente com o espaço arquitectónico. Isto é, para que o espaço se possa revelar como *diferencial*, tal como Lefebvre o define, o arquitecto, deve *pensar espaços e não apenas funções*.³ Ou melhor, como refere Kenneth Frampton – considerando que o termo *espaço* tem uma conotação abstracta e mental, e que *lugar*, por outro lado, reflecte a experiência vivencial – o arquitecto pode aspirar à criação de *lugares* e não à mera organização de *espaços*.⁴

Assim, e como Pavlos Lefas expõe no seu *Dwelling and Architecture*, o arquitecto norueguês Christian Norberg-Schulz (1926-2000) defende que, para que o homem se possa *sentir em casa no mundo*, deve estabelecer aquilo a que o arquitecto chama *imago-mundi*: deve poder projectar no espaço a sua própria imagem e ser capaz de encontrar, no primeiro, o reflexo material do seu envolvimento com as coisas:

*Man's relationship to the environment therefore consists on the one hand of trying to integrate its structure into his personal schemata, and on the other of translating his schemata into concrete architectural structures.*⁵

Os *lugares* serão, assim, da infinidade de espaços indiferenciados que compõem o nosso entorno, aqueles capazes de ressoar a presença dos indivíduos e os seus particulares modos de estar no mundo.

Para o arquitecto italiano Vittorio Gregotti (1927), tal como Lefas lembra, a origem simbólica do lugar da Arquitectura assenta não no abrigo da cabana, como Vitruvio

¹ RAPAPORT, Amos. In LEFAS, Pavlos. *Dwelling and Architecture: from Heidegger to Koolhaas* (Berlin: Jovis Verlag, 2009), p.93.

² LEACH, Neil. *Belonging: Towards a Theory of Identification with Place - Prospect*, n. 33 (2002), p.2.

³ HAUMANT, N. e RAYMOND, H.. *Habitat et pratique de l'espace*, p. 166. In STANEK, Łukasz. *Henri Lefebvre on Space - Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), p. 104.

⁴ “We have only to compare the respective Oxford English Dictionary definitions to appreciate the abstract connotations of “space” as opposed to the socially experienced nature of “place”; to confront construction in *extensio* with the act of significant containment.” FRAMPTON, Kenneth, *On Reading Heidegger* (1975). In EISENMAN, P., FRAMPTON, K., GANDELSONAS, M.. *Oppositions*, n. 4 (The Institute for Architecture and Urban Studies, 1975).

⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. In LEFAS, Pavlos. Op. Cit., p. 124.

formulou, mas sim no colocar da *primeira pedra* como símbolo da **apropriação** de um lugar particular no território.⁶

Este reconhecimento é operado, antes de mais, de acordo com as características do próprio espaço que devem conduzir à sua identificação como potencial lugar:

*A workable image requires first the identification of an object which implies its distinction from other things, its recognition as a separable entity. This is called identity not in the sense of equality with something else, but individuality or oneness. (...) Finally, this object must have some meaning for the observer. Whether practical or emotional.*⁷

Esta **identificação** revelou-se fundamental para o estudo que Kevin Lynch (1918-84), urbanista e teórico americano, operou acerca da percepção das cidades. No seu livro *The Image of the City* (1960), em vez de atender ao layout e forma das cidades *per se*, Lynch procurou investigar empiricamente como essas são apreendidas pelos próprios habitantes e que elementos da cidade constituem os seus vectores perceptivos:

*The environmental image, the generalised mental picture of the exterior physical world... this image is the product both of immediate sensation and of the memory of past experience, and it is used to interpret information and to guide action...*⁸

Como Norberg-Schulz também refere, para que os espaços e as cidades possam orientar a sua própria apreensão e apropriação como lugares, devem ser dotados de características particulares e reconhecíveis que permitam ao sujeito identificar-se pessoalmente e culturalmente:

*Man dwells when he can orientate himself within and identify himself with an environment, or, in short, when he experiences the environment as meaningful. Dwelling therefore implies something more than 'shelter'. It implies that the spaces where life occurs are 'places', in the true sense of the word. A place is a space which has a distinct character.*⁹

Neste sentido, acreditamos que o arquitecto, em vez de uma organização espacial segundo um conjunto de funções predefinidas, deve ser capaz de interpretar práticas socioculturais e prever espaços que as acomodem, através de espaços que possam ser modificados, *a posteriori*, segundo as diversas realidades dos indivíduos.

Esta *abertura* dos espaços ao uso diferencial e o seu potencial regenerativo e de (re)construção pelo habitante constitui, também para o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), a verdadeira essência da Arquitectura. Em *The Thing* (1950), o filósofo alemão fala-nos do *objecto* que, através de um processo de **experimentação** e reconhecimento, se

⁶ LEFAS, Pavlos. *Dwelling and architecture: from Heidegger to Koolhaas* (Berlin: Jovis Verlag, 2009), p. 122.

⁷ LYNCH, Kevin. *The Image of the City* (Cambridge: MIT Press, 1960), p. 8.

⁸ Ibidem, p. 4.

⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian. In LEFAS, Pavlos. Op. Cit., p. 129.

transforma em ‘coisa’ (*thing*). A *coisa* define-se pelas características que lhe são atribuídas pelo uso, num contacto físico e mental. Além da forma como a apreendemos sensorialmente, a ideia que dela temos decorre da relação de familiaridade que nos consente ou não pelo uso.¹⁰ Em *Building Dwelling Thinking* (1951), Heidegger estende a reflexão acerca dos objectos para o espaço arquitectónico que, segundo o filósofo, deixa de ser *objecto* (ou mero *espaço*) e se transforma em *coisa* (*lugar*) quando capaz de reflectir a experimentação de que foi alvo no **quotidiano** do habitante, ou seja, pela *reconstrução* permanente das suas formas pelas necessidades mutáveis do uso:

*For building is not merely a means and a way toward dwelling — to build is in itself already to dwell.*¹¹

Para o filósofo, e tal como a raiz etimológica das palavras indica,¹² **habitar** (*dwelling*) apresenta-se como indissociável do acto de **construir** (*building*) e ambos devem desenrolar-se em uníssono, tanto no tempo como no espaço.¹³ No entanto, a mera construção do espaço e corpo arquitectónicos ou a simples ocupação de um espaço concluído *a priori*, não constitui, por si só, o acto de *habitar*. Habitar, segundo Heidegger, pressupõe o envolvimento directo do homem com o mundo, os objectos e os espaços, isto é, a participação activa na constituição destes enquanto *coisas* e *lugares*.

*It is only when, at the same time, we produce, we build something, by caring for or constructing it — not mechanically, but with our heart and soul — that we are human, that we settle in a place, that we dwell.*¹⁴

Traduzindo a relação que o homem estabelece com o mundo, enquanto ser activo, sensível e consciente, acreditamos que o corpo arquitectónico não deverá ser considerado objecto material estanque para um observador passivo mas antes, permitir a sua apropriação e reformulação num processo activo e contínuo pautado pelos modos de habitar próprios do habitante. Como o antropólogo Tim Ingold refere:

*Building... is a process that is continually going on, for as long as people dwell in an environment. It does not begin here, with a pre-formed plan, and end there, with a finished artefact. The ‘final form’ is but a fleeting moment...*¹⁵

¹⁰ HEIDEGGER, Martin. *The Thing* (1950). In HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought* (New York: Perennial Classics, 2001), p. 175.

¹¹ HEIDEGGER, Martin. *Building Dwelling Thinking* (1951). In *Ibidem*, p. 144.

¹² *Ver Idem*, p. 145-146.

¹³ *Idem*, p. 144-7.

¹⁴ LEFAS, Pavlos. *Dwelling and architecture: from Heidegger to Koolhaas* (Berlin: Jovis Verlag, 2009), p. 40.

¹⁵ INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment — Essays on livelihood, dwelling and skill* (New York: Routledge, 2002), p. 188.

O **Bairro de Pessac** (*Quartiers Modernes Frugès*), em Bordéus, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, apesar de não ter sido desenhado com esse propósito, constitui exemplo de uma **arquitetura aberta à apropriação** e transformação das suas formas por parte do habitante.

Comissariado em 1924 pelo industrial francês Henri Frugès, o projecto previa a edificação de um conjunto de habitações prototípicas para alojar a sua comunidade de operários fabris. Aquando da construção, em 1926, eram definitivamente enunciados por Le Corbusier os *Cinco Pontos da Nova Arquitectura*, publicados na revista francesa *L'Esprit Nouveau*. Empregues na concepção das unidades habitacionais do bairro, esses *pontos*, eram o resultado da busca de Le Corbusier por uma habitação estandardizada que reflectisse, como Kenneth Frampton refere, os *novos tempos* e o *novo homem*.¹⁶

Entre as cerca de 130 casas previstas para *Pessac*, o modelo predominante era o apelidado tipo ‘arranha-céus’ triplex, à imagem do projecto da *Maison Citrohan* de 1920. Adoptando o nome da famosa marca da indústria automobilística, a casa Citrohan reclamava já os cinco pontos da nova arquitectura e deveria poder ser edificada como o automóvel, isto é, *produzida em série*: como uma verdadeira *máquina para habitar*.¹⁷

O projecto para as habitações seguiu, assim, o mote da produção industrial, estandardizado e sob princípios de rigor e eficiência. Neste sentido, *Pessac* foi uma oportunidade para Le Corbusier (o **arquitecto**) testar a sua *nova arquitectura*: um verdadeiro campo de experimentação e demonstração de novas tipologias de habitação estandardizada e de novas formas de habitar. De facto, o próprio Henri Frugès (o **cliente**) imaginava a *sua* cidade-jardim como um *laboratório* onde Le Corbusier teria liberdade para abandonar métodos ou convenções tradicionais.¹⁸

Utilizando um método analítico de modulação, as várias tipologias¹⁹ resultaram em diferentes combinações de um módulo base e todas seguiram o mesmo princípio organizativo: os serviços e a circulação, reduzidos ao mínimo essencial, ocuparam o núcleo

¹⁶ FRAMPTON, Kenneth. *Storia dell'Architettura Moderna* (Bologna: Zanichelli, 2008), p. 175.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ “Pessac should be a laboratory. I give you free rein to dispose of convention and to abandon traditional methods.” FRUGÈS, Henri, In VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* (Rotterdam: 010 Publishers, 2009), p. 143.

¹⁹ O plano inicial previa a construção de 135 unidades habitacionais e a utilização de cinco diferentes tipologias. No entanto, devido a problemas burocráticos, técnicos e financeiros, apenas foram realizadas 53 unidades e, consequentemente, das cinco tipologias possíveis, apenas três foram efetivamente materializadas em Pessac: as ‘torres’ triplex compostas por duas unidades habitacionais; as unidades duplex dispostas em banda, à vez invertidas no sentido longitudinal; e as unidades simples e unifamiliares com oficina no piso térreo. Ver GANS, Deborah. *The Le Corbusier Guide* (New York: Princeton Architectural Press, 2006), p. 130-1.

central da unidade, à volta do qual foram dispostos amplos espaços sem constrangimentos funcionais ou estruturais.

Terminada a construção, o *Bairro de Pessac*, como refere Łukasz Stanek, foi aclamado pela sua pureza formal e rigor técnico. Entre os muitos que aplaudiram Le Corbusier, o historiador e crítico de Arquitectura Siegfried Giedion (1888-1968) distinguiu não só a sua qualidade estética e artística (comparando-o ao Cubismo e às pinturas do *De Stijl*), como também a capacidade de materializar os postulados modernistas de standardização e produção em série.²⁰ No entanto, o purismo e a uniformidade que pautavam *Pessac* foram imediatamente subvertidos pelo seu *público*, isto é, os trabalhadores que o ocuparam: telhados de duas-águas foram acrescentados às coberturas planas; terraços encerrados; *fenêtres en longueur* metálicas, divididas e substituídas por caixilharias e portadas de madeira; entre outros elementos formais que complexificaram e personalizaram *Pessac*.

Este acto de apropriação espontâneo e profundamente diferencial dos espaços pelos seus habitantes foi considerado, refere Stanek, por aqueles que aclamaram a sua pureza inicial, um *crime* contra a Arquitectura de Le Corbusier. Para outros, prova das falhas inerentes ao programa ideológico e doutrinário do arquitecto modernista.²¹

No entanto, Łukasz Stanek refere Philippe Boudon (1941), arquitecto e urbanista francês, que no seu *Pessac de Le Corbusier* (1969), adoptou uma terceira posição: segundo ele, a capacidade para acomodar e facilitar as alterações efectuadas é a grande qualidade do projecto. Esta capacidade de transformação das formas e dos espaços, diz Boudon, decorreu das próprias características que Le Corbusier impôs ao projecto no momento da sua concepção: a planta e os seus espaços amplos e livres permitiram a sua subdivisão e reorganização, os terraços possibilitaram ampliar o espaço interior, e as próprias *fenêtres en longueur* permitiram a sua subdivisão em pequenas janelas ao gosto dos habitantes.²²

Pessac revela desta forma, a nosso ver, ser um caso exemplar da construção do lugar. Apesar do carácter relativamente estéril e impessoal das formas iniciais, o projecto manteve a abertura necessária à apropriação espontânea pelo uso. De facto, e como o próprio arquitecto proferiu anos mais tarde:

*You know, it is always life that is right and the architect who is wrong.*²³

²⁰ STANEK, Łukasz. *Henri Lefebvre on Space -Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), p. 90.

²¹ Ibidem.

²² Idem.

²³ LE CORBUSIER. In GANS, Deborah. *The Le Corbusier Guide* (New York: Princeton Architectural Press, 2006), p. 133.

O *objecto* transformou-se, assim, em *coisa*, e os trabalhadores puderam habitar, no sentido Heideggeriano, as suas casas. No entanto, e como Henri Lefebvre refere no prefácio que assina no livro de Boudon, a Arquitectura por si só pode não ser suficiente. Os próprios habitantes devem ser capazes, também eles, de *produzir* espaço e não se limitar à sua ocupação. Em Pessac, talvez por não existirem restrições legais que obrigassem à manutenção do original,²⁴ os habitantes foram *arquitectos*:

*What did the occupants do? Instead of installing themselves in their containers, instead of adapting to them and living in them “passively,” they decided that as far as possible they were going to live “actively.” In doing so they showed what living in a house really is: an activity. They took what had been offered to them and worked on it, converted it, added to it. What did they add? Their needs. They created distinctions... They introduced personal qualities. They built a differentiated social cluster.*²⁵

²⁴ Hoje, ironicamente, assiste-se ao restauro das unidades segundo o desenho inicial de Le Corbusier.

²⁵ STANEK, Łukasz. *Henri Lefebvre on Space -Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), p. 92.

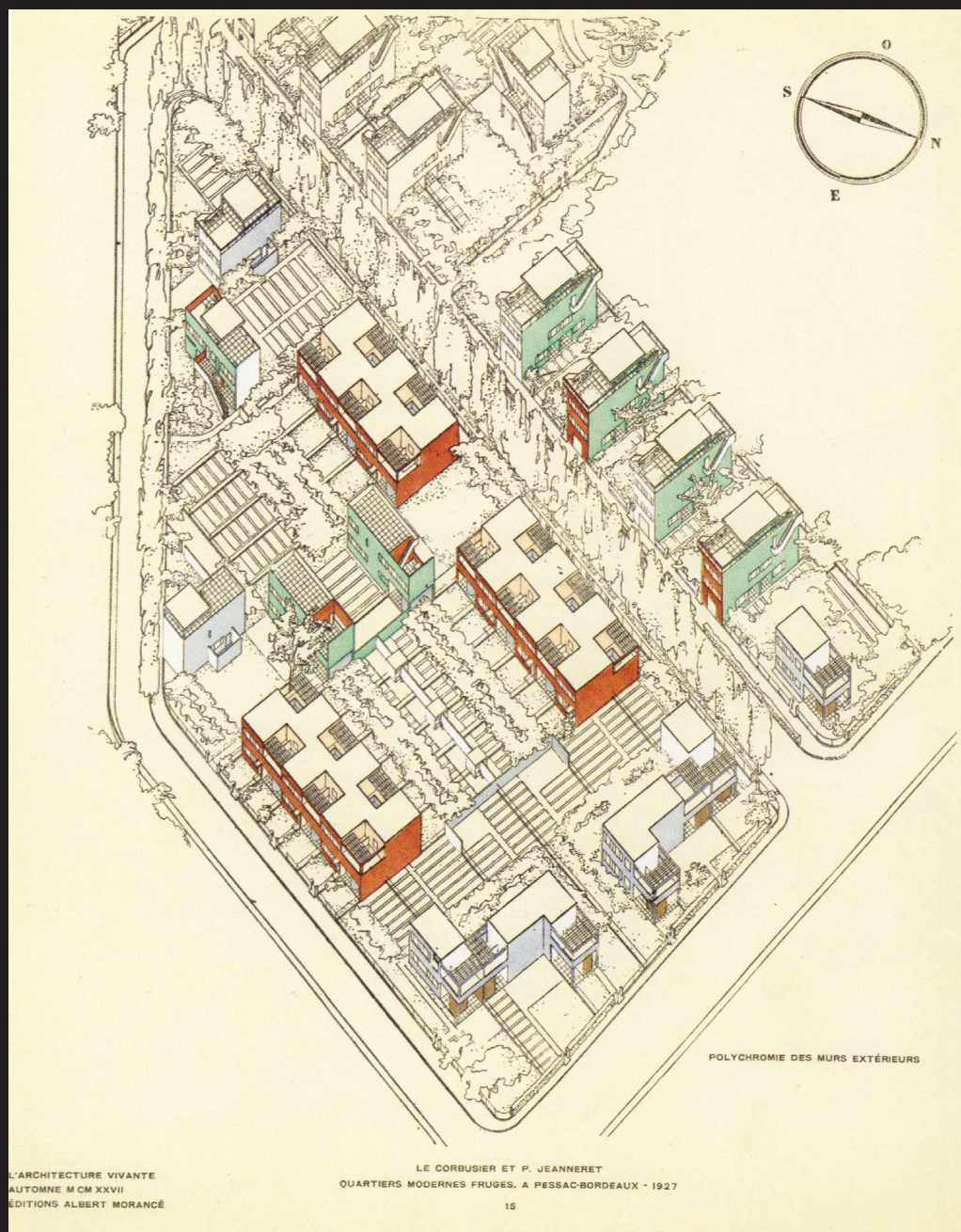


Fig. 5.3
Representação
Axonométrica do
plano para o
Bairro de Pessac.



Fig. 5.4
Estaleiro do Bairro
de Pessac.



Fig. 5.5
Bairro de Pessac
em construção.



Fig. 5.6
Inauguração do
Bairro de Pessac.



Fig. 5.7
Entrevista a
moradores do
Bairro de Pessac.
*Pessac - Living in a
Laboratory*. Filme de
Claudia Trinker e
Julia Zöller, 2004.

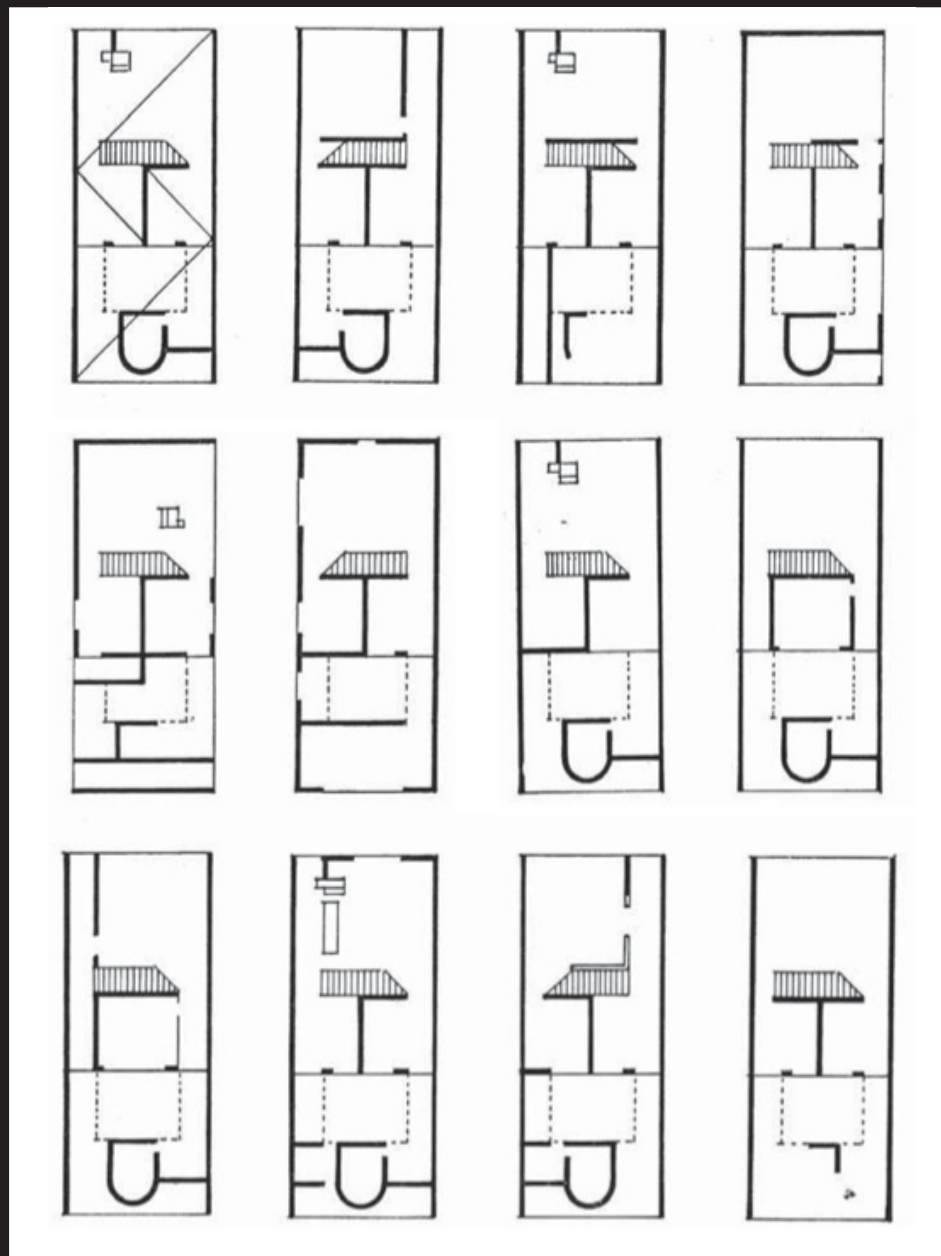


Fig. 5.8
Estudos de
Phillippe Boudon
sobre as alterações
efectuadas pelos
moradores.

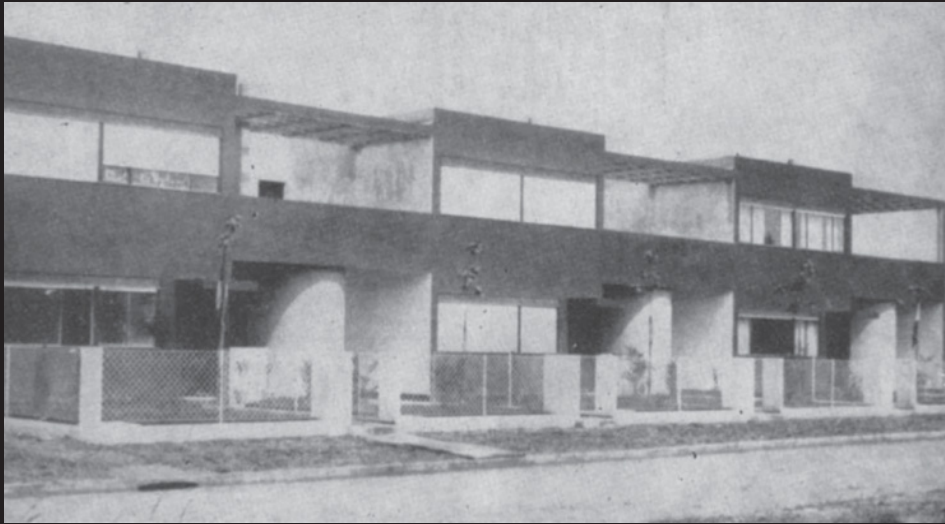


Fig. 5.9
Bairro de Pessac
recém inaugurado.



Fig. 5.10
Bairro de Pessac
nos anos 70.



Fig. 5.11 e 5.12
Bairro de Pessac:
A mesma habitação
nos anos 30 e nos
anos 70.



Fig. 5.13, 5.14,
5.15, 5.16, 5.17
e 5.18
Bairro de Pessac na
actualidade.



Fig. 5.19
Household, 1964.
Happening de
Allan Kaprow.

5.2 Espaço como *campo de possibilidades*

Os corpos arquitectónicos, enquanto *criadores* de espaço, revelam-se como uma espécie de *contentor* onde o homem, no decurso da sua existência, encontrará o abrigo necessário para o desenvolvimento das relações e práticas sócio-espaciais do seu quotidiano. Este *corpo contentor* não é, no entanto, mera testemunha destas acções, mas toma parte nelas. O corpo arquitectónico ora é modelado a partir de dentro pela acção que se desenvolve no seu interior (*espaço diferencial*) ora constitui o molde que determina o seu desenvolvimento (*espaço abstracto*).

As práticas projectuais, em grande medida, com os seus ideais de ordem e rigor, formal e funcional, procuram controlar e pré-determinar todos os momentos da produção do espaço: o desenho, com as suas novas ferramentas digitais precisas e infalíveis, é levado ao limite do milímetro; o reboco é refeito e a parede demolida se não satisfizerem o arranjo previsto; e por fim, já sobre o domínio do seu proprietário, autorizações e licenças devem ser requeridas para que qualquer transformação siga controlada. A **indeterminação** revela-se, neste contexto, com o seu convite ao imprevisto, como algo a evitar.

Esta procura obsessiva pela forma física definitiva, no entanto, abre um fosso entre o corpo arquitectónico, então objecto estanque, e as práticas sócio-espaciais que abriga. Profundamente incertas e, por isso, imprevisíveis, as acções quotidianas do indivíduo, incapazes de regenerar o espaço em que se desenrolam, acabam conformadas à sua ordem. Consideramos, por isso, necessário à Arquitectura saber incorporar na sua génese a possibilidade de indeterminação, isto é, a **abertura** necessária a uma ocupação livre e espontânea, à imagem do habitante e não do arquitecto ou *cliente*.

Neste sentido, num conjunto de ensaios sob o título ***Obra Aberta***, Umberto Eco apresenta um conjunto de obras musicais, literárias e arquitectónicas que, ditas *abertas*, se revelam como propositadamente inacabadas, até ao momento em que, apropriadas pelo *intérprete*, adquirem sentido:

*Composições assinaladas por uma característica comum: a especial autonomia de execução concedida ao intérprete, o qual não é apenas livre para interpretar segundo a própria sensibilidade as indicações do compositor (...), mas deve mesmo intervir na forma da composição (...) num acto de improvisação criativa.*²⁶

²⁶ ECO, Umberto. *Obra Aberta* (Lisboa: Difel, 1989), p. 65.

A composição *Scambi*, do músico Henri Pousseur, é um exemplo de uma das *obras abertas* que Eco apresenta. Distinguindo-se das obras musicais clássicas, organizadas como um conjunto unívoco, *Scambi* (*Trocas*), coloca o intérprete como agente activo na constituição da *forma final* da composição. Ou melhor, constituída por dezasseis secções cuja ordem o intérprete é livre de definir, a obra desdobra-se em múltiplas leituras e, consequentemente, em *múltiplas formas* possíveis. Nas palavras de Pousseur:

*(Scambi) não é tanto uma peça, mas um campo de possibilidades, um convite para escolher.*²⁷

Assim, uma obra revela-se *aberta* quando capaz de se regenerar pelo uso, isto é, quando acessível à experimentação livre e espontânea que o intérprete, um indivíduo, opera. Por isso, e para que não se esgote nas mãos do próprio compositor, a obra aberta de Eco manifesta-se como intencionalmente indeterminada. *Um campo de possibilidades de interpretação* profundamente subjectivo e relacional. Como Eco explica:

*Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original. (...) A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “actos de liberdade consciente”, a pô-lo como actor activo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a própria forma.*²⁸

Na renovação do **Palais de Tokyo**²⁹ em Paris, os arquitectos franceses Lacaton & Vassal procuraram precisamente, operar essa *abertura* a múltiplas e díspares, interpretações e possibilidades de uso.³⁰ Originalmente construído para a Exposição Internacional de 1937, o *Palais* distribui-se em duas alas que, ligadas por uma colonata, abraçam uma praça pública projectada para o Sena. A ala nascente permanece, ainda hoje, casa do Museu de Arte Moderna de Paris, enquanto a ala poente, propriedade do estado, narra um percurso menos linear. Depois da colecção que albergava ter sido transferida, em 1974, para o então inaugurado Centre Georges Pompidou, serviu múltiplos programas que foram parcelando o seu espaço, afastando-o do exterior até o transformarem numa *caixa negra*, explicam Ilka e Andreas Ruby. Nos anos 90, no sentido de o requalificarem para acolher o futuro *Palais du Cinéma*, procedeu-se à demolição de todas as partições interiores, tectos e infraestruturas até que em 1998 tanto projecto como *Palais* são abandonados. Um ano mais tarde, após concurso público para a fundação de um *Centro para a Criação Contemporânea*, os arquitectos

²⁷ POUSSEUR, Henri. In ECO, Umberto. *Obra Aberta* (Lisboa: Difel, 1989), p. 65.

²⁸ ECO, Umberto. *Ibidem*, p. 68-9.

²⁹ Sofreu duas fases de renovação: a primeira em 2001 e a segunda, em 2012, que permitiu o usufruto de todo o *Palais*.

³⁰ “Our work at the Palais de Tokyo is to give possibilities.” VASSAL, Jean Philippe. *em entrevista a* HOLLAND, Jessica. (2013) - transationalarchitecturegroup.wordpress.com – acedido em 25.Julho.2013

Lacaton & Vassal, encarregues da sua reabilitação, encontraram, atrás de uma fachada monumental e neoclássica, um interior e um esqueleto de betão despidos de qualquer artifício, e espaços amplos sob uma iluminação natural generosa:

*Behind the monumental façades, the inside of the building resembles a magnificent industrial wasteland, the floor-to-ceiling heights (around 8m) and the volumetries are astonishing, the natural light is omnipresent, generous, knowingly implemented by large skylights and wide bays set out on the façades.*³¹

Os Arquitectos, dado o baixo orçamento, abraçaram o acaso. Através de intervenções mínimas que reactivaram as suas qualidades espaciais originais, decidiram manter os espaços praticamente como os encontraram, nus e crus, cujas superfícies, com as suas marcas de tempo, ficaram para contar a história de anteriores usos. Assim, e depois de garantida a estabilidade estrutural, as normas de segurança e de instaladas as infraestruturas necessárias à sua ocupação pública, foi *entregue* aos seus directores tal como requisitado:

*A platform for French and international creation to enter into dialogue, a place of resources and interchange, a space for open aesthetic debate. (...) a huge work site, a global projected punctuated by events embracing all forms of expression.*³²

O *Palais*, com os seus espaços em estado bruto e sem uma forma que os *encerre* em definitivo, revela-se, assim, tal como a obra aberta *de* Eco, um verdadeiro campo de possibilidades. Aberto a múltiplas **interpretações de uso**, o seu espaço manifesta-se como uma plataforma indeterminada que permite aos artistas que nele intervêm, reinventarem não só as suas práticas mas também a ideia de relação entre arte e público. Nas palavras de Jean de Loisy, director do *Palais*:

*An art center in the 21th century should not be a center as such, but a thousand plateaus that work together to create a place for art, as close as possible to the artists. It must collaborate with them to constantly reinvent what art and what an exhibition are, taking into account the fact that an exhibition is a piece of writing, a magnificent genre that can be deepened, renewed, but above all exceeded.*³³

O *Palais* não procura, por isso, ser *obra de arte* mas formar-se com ela como parte da sua matéria. A sua forma constitui, assim, como referem Ilka e Andreas Ruby, *algo que ocorre*,³⁴ produto da acção que pauta a sua ocupação.

*The place must resemble a town square. To us the Place Djemaa-el-Fnaa in Marrakech (...). Each day, indefinitely, the square renews itself and metamorphoses according to people's movements.*³⁵

³¹ RUBY, Andreas, ILKA. *Lacaton & Vassal*, 2G n.21, p. 112.

³² Ibidem, p. 111-2.

³³ DE LOISY, Jean. *The History of Palais de Tokyo since 1937*, Palais de Tokyo Magazine, n. 15, p. 268-9.

³⁴ RUBY, Andreas, ILKA. Op. Cit., p. 4.

³⁵ Ibidem, p. 112.

O espaço, assim, mediado pela *energia* gerada pelos **ritmos** da sua apropriação e que, neste sentido, compreende na sua génese a indeterminação da **dimensão vivencial** do espaço, será aquilo a que Lefebvre chama *Espaço Diferencial*. Este espaço, ao contrário do *abstracto*, não esgota as suas possibilidades no momento da sua concepção, isto é, no momento em que é fixado no projecto de execução, mas permanece em suspenso até ao momento em que, tomado pelo uso, adquire definição. Ao ritmo do improvisado que pauta a sua vivência, o espaço arquitectónico consente o próprio **desdobrar** em múltiplas formas, e manifesta-se, não como um objecto estanque fechado sobre si mesmo, mas como agente activo de um processo de apropriação que, a cada gesto, se renova.

A Arquitectura, considerada desta forma (*indeterminada*), abre-se ao acaso e, com ele, à experiência relacional e subjectiva que o seu ocupante opera. Resultado de um processo de deciframento contínuo, o espaço transcende, assim, a sua extensão máterica e, carregado de projecções mentais e simbólicas de outros tempos e outros espaços, adquire profundidade. Neste sentido, o que a filósofa Judith Butler nos diz acerca da constituição da identidade,³⁶ pode aqui facilmente ser remetido para a reflexão acerca do espaço arquitectónico. Se a identidade é (auto)construída através de um **processo performativo** operado pelo indivíduo, o espaço físico e arquitectónico, onde esta construção tem lugar, pode ser visto como uma espécie de palco:

*If identity is a performative construct — if it is acted out, like some kind of “film script” — then architecture could be understood as a kind of “film set.” But it is as a “film set” that it derives its meaning from the activities that have taken place there.*³⁷

A nosso ver, tal como a *construção da identidade* é um processo transitório e indeterminado, também o espaço deveria constituir um palco livre para a apropriação subjectiva pelo sujeito que dá vida ao espectáculo. O arquitecto revela-se, deste modo, o cenógrafo de um teatro cujos guião e coreografia, no entanto, os actores devem poder conceber. A sua tarefa, em vez de o predeterminar de acções, deve ser a de interpretar possíveis práticas, garantindo que a *plataforma cénica* que desenha não constitui entrave ao improvisado que pauta o quotidiano do homem.

Isto é, a Arquitectura deve poder constituir, aquilo a que Eco chama, uma *obra aberta*.

*É pois essencial à coisa e ao mundo apresentarem-se como “abertos”... prometerem-nos sempre “mais alguma coisa para ver”.*³⁸

³⁶ Ver capítulo 1. *As Dimensões do Homem* — 1.2. O Eu e os Outros

³⁷ LEACH, Neil. *Camouflage*, (Cambridge: MIT Press, 2006), p. 180.

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. In ECO, Umberto. *Obra Aberta* (Lisboa: Difel, 1989), p. 87.



Fig. 5.20
Vista aérea sobre o
Palais de Tokyo.



Fig. 5.21
Vista sobre a Praça
do *Palais de Tokyo*.



Fig. 5.22
Vista sobre a Ala
Poente e sobre a
praça do *Palais de
Tokyo*.



Fig. 5.23
Interior do *Palais
de Tokyo* antes da
Renovação.



Fig. 5.24
Imagem de
Projecto de
Lacaton & Vassal



Fig. 5.25
Imagem de
Projecto de
Lacaton & Vassal



Fig. 5.26
Baitogogo, 2004.
Instalação do
artista brasileiro
Henrique Oliveira
no *Palais de Tokyo*.



Fig. 5.27 e 5.28
Palais de Tokyo
renovado.



Fig. 5.28 e 5.29
As Operações SAAL,
 Filme de João
 Dias, 2009.

5.3 A Representatividade Vivencial do Projecto

Quando se fala de *projecto* em Arquitectura compreende-se, em grande medida, o acto de traduzir determinada função e respectivas organizações morfológicas e estruturais, para um *plano* que, a partir de uma representação objectiva, guia o processo da sua materialização física. O *projecto* responde, assim, à necessidade de dar forma física a determinada aspiração ou necessidade práctico-espacial de determinado *cliente*. Este cliente, no entanto, como já referido, raramente corresponde ao real usuário e, por consequência, as *aspirações e necessidades* às quais o *objecto* arquitectónico responde nem sempre correspondem àquelas dos que o vão *habitar e usar*. Frequentemente, quando o *arquitecto* se limita ao quadro proposto pelo cliente (provavelmente uma instituição e respectivas pretensões), conduz à criação de um fosso entre Arquitectura e o *público* que dela fará uso.

Neste sentido, Giancarlo De Carlo, no seu *Architecture's Public*, estabeleceu uma distinção entre os actos de *projectar 'para'* e de *projectar 'com'*, no sentido de questionar o método de identificação das necessidades dos reais *usuários* na prática projectual do arquitecto.

Quando um plano é feito *para* alguém, tende para a *objectificação* de determinada *ideia* de homem ou usuário, uma ilusória formulação de *homem médio*, cujas necessidades são, em grande medida, universais. Esta operação de selecção e hierarquização de necessidades (de que é exemplo a zonificação funcional da Carta de Atenas) acaba por reflectir, como explicou De Carlo, não as aspirações reais dos indivíduos que compõe o seu público mas (como o *espaço abstracto* de Lefebvre) os valores, interesses e ordem das instituições e sistemas político-económicos vigentes.³⁹

Neste sentido, e visto que a Arquitectura tem o dever de responder ao usuário e não ao *cliente*, De Carlo propôs, para uma revalidação ética da actividade projectual do arquitecto, a substituição do *para* pelo *com*. Isto é, a possibilidade de adopção de um método de *projecto* participativo que considere o usuário como agente activo no processo da produção do espaço:

*All barriers between builders and users must be abolished, so that building and using become two different parts of the same planning process. Therefore the intrinsic aggressiveness of architecture and forced passivity of the user must dissolve in a condition of creative and decisional equivalence where each — with a different specific impact — is the architect, and every architectural event — regardless of who conceives it and carries it out — is considered architecture.*⁴⁰

³⁹ DE CARLO, Giancarlo. *Architecture's Public*. In JONES, Peter Blundell, PETRESCU, Doina, TILL, Jeremy. *Architecture and Participation* (New York: Routledge, 2005), p. 14.

⁴⁰ DE CARLO, Giancarlo. *Architecture's Public*. In *Ibidem*, p. 11.

No entanto, a *participação do usuário* na actividade projectual, não deve colocar o arquitecto no lugar de mero intérprete. *Projecto participativo*, como De Carlo referiu, não significa a transcrição directa para imagens e formas das aspirações que o usuário vai *ditando* ao arquitecto.⁴¹ O *projecto participativo* de que nos fala o arquitecto, implica o seu entendimento enquanto *processo* que, como as necessidades do uso, se encontra sujeito a uma constante redefinição:

*It is renewed by confrontation with the planned event along the whole arc of its existence, and, reciprocally renews the planned event by adapting it to the demands of a supporting apparatus which keeps redefining itself.*⁴²

O *projecto enquanto processo*, tal como De Carlo o descreveu, distingue três fases de *projecto* distintas mas sujeitas a uma interacção constante e cíclica,⁴³ tal como a **tríade conceptual** da produção do espaço de Lefebvre se desdobra em três momentos indissociáveis – *concepção*, *construção* e *experimentação*. O processo de planeamento de De Carlo compreende, assim: 1) a identificação das necessidades do usuário; 2) a consequente formulação de uma ou várias hipóteses; e, finalmente, 3) o próprio *uso* do *objecto* arquitectónico. Neste momento, em que habitualmente se dá por terminado o plano projectual do arquitecto, o processo de De Carlo reinicia o seu ciclo e assiste-se à reformulação dos seus propósitos e formas pelo uso que, uma vez *inaugurado*, se impõe como instrumento de *projecto*:

*In process planning verification comes about through use and is therefore entrusted to the user who confronts the built environment in experiencing it. This phase which adjusts, subtracts, adds to, or modifies the design is still part of the project.*⁴⁴

Tal processo, lembra De Carlo, reivindica, desde o primeiro momento, o reconhecimento das necessidades de uso dos espaços arquitectónicos como uma realidade instável que apenas adquire definição pela contínua interacção entre *homem* e *espaço* no *tempo*. Assim, o objectivo do acto de projectar mais que *congelar* uma interpretação da realidade numa forma imutável, deve possibilitar a abertura de um processo de configuração de espaços capazes de acompanhar a *regeneração* das suas práticas. Nas palavras de De Carlo:

*An architectural work has no sense if dissociated from use, and the way in which it is used, or can be used, is one of the fundamental factors contributing to the definition of its quality.*⁴⁵

⁴¹ “By ‘participation of the users’ we do not mean that the users should work at the drawing board or that they should dictate while the architects transcribe, transforming aspirations into images.” DE CARLO, Giancarlo. *Architecture’s Public*, In JONES, P. B., PETRESCU, D., TILL, J.. *Architecture and Participation* (New York: Routledge, 2005), p. 14.

⁴² DE CARLO, Giancarlo. *Ibidem*, p. 13.

⁴³ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁴ *Idem*, p. 17.

⁴⁵ *Idem*.

La MéMé, do arquitecto e urbanista belga Lucien Kroll (1929), constitui um exemplo de *arquitectura* de carácter regenerativo que emprega um processo de projecto que consente a **participação do usuário**. A *Maison Médicale* da Universidade de Louvain, em Bruxelas, comissariada em 1970 pela própria instituição, deveria conformar-se a um já elaborado *masterplan* e responder a um *briefing* que enumerava, em metros quadrados, um programa que incluía, por exemplo, uma residência de estudantes, restaurantes e lojas, cinema e pavilhão desportivo, uma creche e até uma estação de metro, explica o arquitecto e historiador britânico Peter Blundell Jones.⁴⁶ Os estudantes, insatisfeitos com a *ordem* que vinha sendo operada sobre o campus universitário, e de que era exemplo o rigor mecanicista do já construído hospital, requisitaram Lucien Kroll para um contraprojecto. A administração da Universidade, no rescaldo dos protestos do Maio de '68, aceitou a reivindicação.⁴⁷

Kroll soube habilmente evitar o caminho da fácil abstractização de uma ideia de espaço urbano, organizado e zonificado à imagem da Carta de Atenas. Assim, em vez de proceder à hierarquização de funções, o arquitecto, refere Blundell Jones, organizou um grupo de discussão composto por assistentes e estudantes, no sentido de debater a **vida quotidiana** do futuro campus, tornando possível, desta forma, antever possíveis actividades e interações sócio-espaciais e compreender de que forma poderiam ser organizados os vários serviços do plano.⁴⁸ Como o próprio Kroll refere:

*The architect is the catalyst of a creative process and social dynamic, in respect to which they make their knowledge available for the translation of interpersonal relationships into a suitable space.*⁴⁹

O desenvolvimento do projecto transformou-se, assim, num processo participativo e evolutivo, com um fim relativamente incerto para incorporar a imprevisibilidade das futuras necessidades de uso. Com um desenho complexo e quase anárquico, *la MéMé* foi-se desenvolvendo de maneira fluída e dinâmica numa constante redefinição das suas formas pela interpretação da acção espontânea do uso. A única regra - transformar sem nunca apagar:⁵⁰

⁴⁶ EAMONN, C., JONES, P. B.. *Modern Architecture through Case Studies – 1945-1990* (Oxford: Elsevier, 2007), p. 131.

⁴⁷ “The students found this environment overwhelming and alienating, and “demanded that the project be broken up and mixed in with the and families in the adjacent neighbourhoods”.” MILGROM, Richard. *Lucien Kroll: design, difference, everyday life*. In GOONEWARDENA, K., et al. (ed.). *Space, Difference, and Everyday Life – Reading Henri Lefebvre* (New York: Routledge, 2008), p. 272.

⁴⁸ EAMONN, C., JONES, P. B.. Op. Cit., p. 131.

⁴⁹ POLETTI, Raffaella. *Lucien Kroll: Utopia Interrupted* (2010) - domusweb.it – acedido a 2.Agosto.2013.

⁵⁰ JONES, Peter Blundell. *Sixty-eight and after*, In JONES, P.B., PETRESCU, D., TILL, J.. *Architecture and Participation* (New York: Routledge, 2005), p. 134.

*Like a spongy living tissue.*⁵¹

Kroll procurou não se concentrar apenas nas necessidades dos então actuais estudantes mas, também, naqueles que no futuro lhes iriam suceder, trazendo novas aspirações e novas possibilidades de uso. Como Blundell Jones explica, o arquitecto adoptou o método da *teoria de suportes* de N. John Habraken e procedeu ao desenho de uma *moldura* estrutural cujo *preenchimento*, customizável até ao último detalhe, podia ser renovado e adaptado pelos seus habitantes. Os estudantes eram, assim, livres, não só para alterar a forma e organização do seu quarto, os materiais das suas superfícies e o número e tipo de aberturas para o exterior, como para negociar, em comum, a reorganização dos espaços sociais.⁵² O resultado é um todo diversificado onde a repetição não tem lugar, um *espaço diferencial* que não só consente a sua regeneração pelas transformações da ocupação espontânea como as incentiva. Tal como Kroll refere:

*There are twenty-seven windows in the catalogue. Most of the architects choose two or three. Why not use all twenty-seven?*⁵³

La Mémé, com a sua imagem de desordem anárquica, transgrediu, assim, a nosso ver, a ideia autoritária de ordem, regularidade e homogeneidade e afastou-se, do controlo estético e formal que o arquitecto é tentado a operar na sua actividade projectual. Como Kroll lembra no seu *manifesto* da complexidade, é essencial à arquitectura e à sua validação ética, saber reconhecer e *produzir* diversidade:

*Diversity encourages creativity, while repetition anaesthetises it. Often architecture is too homogeneous, sometimes (...) tends to a precious 'architects' architecture'. But whatever the cause, such homogeneity makes it difficult for the users to add anything of their own, and we lose that rich resource of popular creativity which can transform a space and give it life...*⁵⁴

Esta **abertura** dos espaços à diversidade e participação que Kroll concedeu ao projecto, permitiu ainda, a nosso ver, algo de fundamental na construção do homem enquanto ser consciente. Permitiu-lhe **habitar**, no sentido heideggeriano, o presente e planear uma acção futura sem constrangimentos, transportando para a actualidade tempos, espaços e práticas do passado que impregnam o primeiro, e o espaço que lhe corresponde, de significado. Como Blundell Jones refere:

⁵¹ KROLL, Lucien. In POLETTI, Raffaella. Op. Cit.

⁵² EAMONN, C., JONES, P. B.. *Modern Architecture through Case Studies – 1945-1990* (Oxford: Elsevier, 2007), p. 133.

⁵³ KROLL, Lucien. In Ibidem, p. 127.

⁵⁴ KROLL, Lucien. *The Architecture of Complexity* (BT Batsford, 1986), p. 29-30. In JENCKS, Charles, KROPP, Karl. *Theories and Manifestoes of contemporary architecture* (Chichester: Academy, 2001), p. 101.

*It initiates a feedback and a loop between building and using, permitting a dialogue to develop and helping to root people in place. It also regenerates almost forgotten building rituals which engage users to identify even before completion, and the sense of 'belonging' so engendered encourages actions of care and maintenance to unfold.*⁵⁵

La Mémé, desdobra-se, assim, em múltiplos e subjectivos **espaço-tempo** e, através destes, permite ao homem, construir, literal e metaforicamente, o seu **lugar** no mundo e a sua própria **identidade** enquanto indivíduo consciente da sua singularidade e liberdade.

A Arquitectura, como nos lembra De Carlo,

*as an empty vessel, it cannot represent itself or establish purposeful relations with nature and history; because its purpose lies in its 'fullness' — in the whole set of relationships established with those for whom it was designed. Following the movement of these relationships, it continues both to modify and to be modified by the user; integrating itself in this way with nature and producing history, becoming itself, through the use that is made of it, part of nature and history.*⁵⁶

⁵⁵ EAMONN, C., JONES, P. B.. *Modern Architecture through Case Studies — 1945-1990* (Oxford: Elsevier, 2007), p. 138.

⁵⁶ DE CARLO, Giancarlo. *Architecture's Public*. In JONES, Peter Blundell, PETRESCU, Doina, TILL, Jeremy. *Architecture and Participation* (New York: Routledge, 2005), p. 17.



Fig. 5.30
Sessão de discussão
entre Lucien Kroll
e os estudantes,
sobre o projecto
para a *La Mémé*.

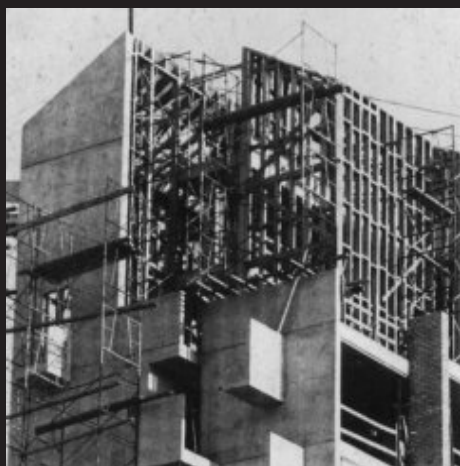


Fig. 5.31 e 5.32
La Mémé em
construção.

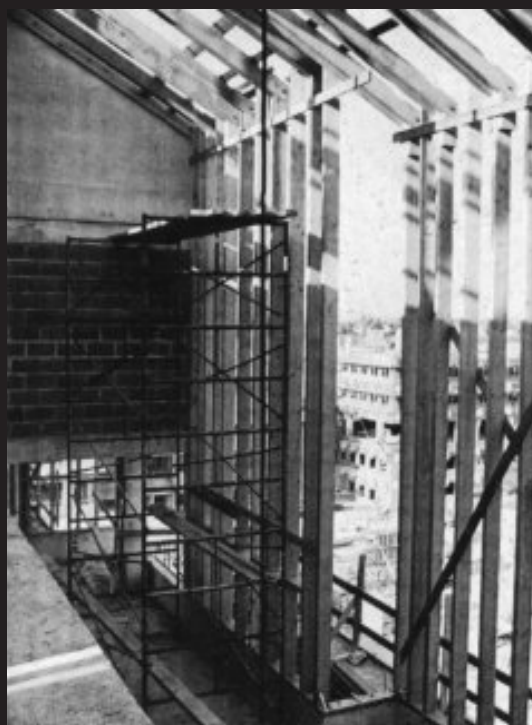


Fig. 5.33
Construção
participada de *La*
Mémé.

Fig. 5.34
La Mémé em
construção.

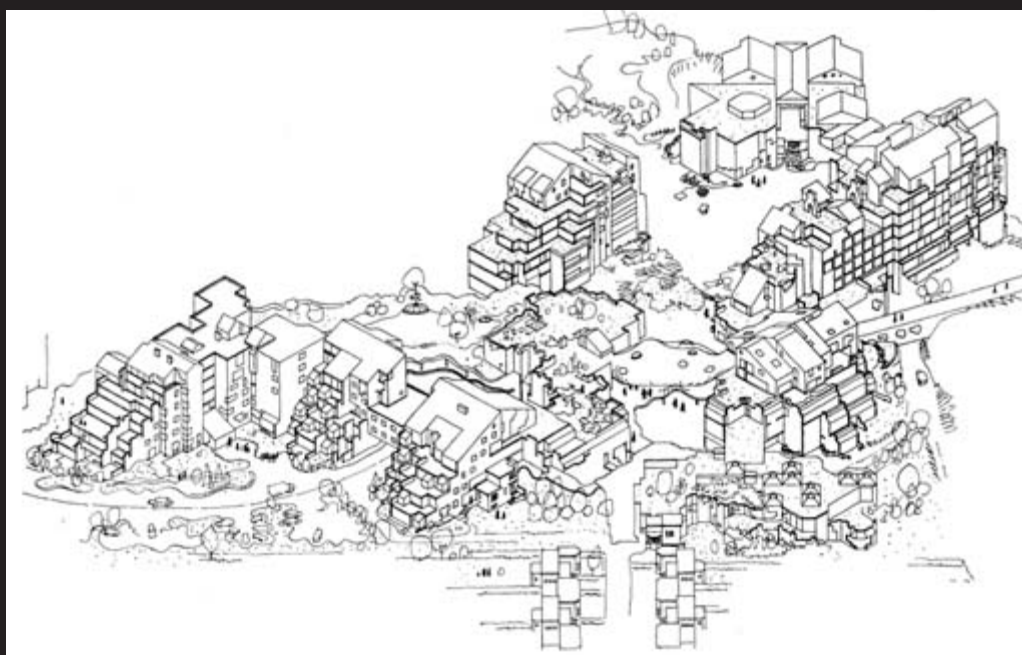


Fig. 5.35
Axonometria do
Plano resultante
para *La Mémé*.

Fig. 5.36
Contraste entre
La Mémé e o rigor
mecanicista do
Hospital em
segundo plano.



Fig. 5.37
Interiores dos
quartos e áreas
sociais da residência
de estudantes de
La Mémé.

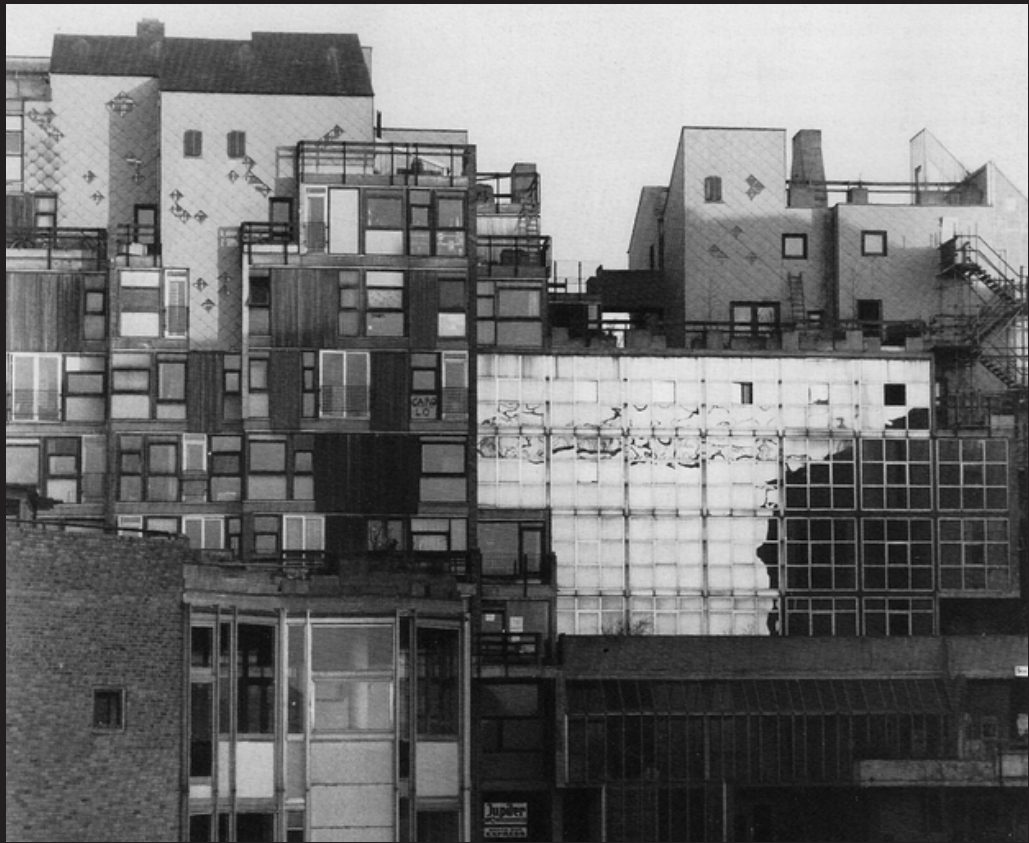


Fig. 5.38 e 5.39
La Mémé.



The Dark Side of the Moon (1973), álbum de Pink Floyd. (Designer Storm Thorgerson)

Objects touch one another, feel, smell and hear one another. Then they contemplate one another with eye and gaze. One truly gets the impression that every shape in space, every spatial plane, constitutes a mirror and produces a mirror effect; that within each body the rest of the world is reflected, and referred back to, in an ever renewed to-and-fro of reciprocal reflection, an interplay of shifting colours, lights and forms.

Henri Lefebvre

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Space has no room, time not a moment for man.

He is excluded.

In order to “include” him — help is homecoming — he must be gathered into their meaning (man is the subject as well as the object of architecture).

Whatever space and time mean place and occasion mean more.

For space in the image of man is place and time in the image of man is occasion.¹

Esta dissertação explorou a ideia de que todo o *homem* existe, invariavelmente, em determinado *espaço* e que todo o espaço existe, invariavelmente, *através* do homem. Isto é, nem homem nem espaço existem *per se* como entidades autónomas e absolutas mas antes como *agentes* e, ao mesmo tempo *produto*, de um contínuo processo de mútua redefinição: Se, por um lado, o homem revela ser o domínio a partir do qual o espaço emerge e adquire *substância*, será a partir do reflexo e acção que este lhe consente, que o homem encontrará a sua *unidade* enquanto ser activo e consciente, portador de identidade e sensibilidade próprias. Por sua vez, este processo relacional deve ser considerado a par do domínio do *tempo* que o organiza e lhe garante profundidade.

A Architectura, enquanto disciplina que se ocupa da *domesticação* do espaço pelo e para o homem, revela-se neste contexto, como parte indissociável do processo de *construção* e redefinição mútua que homem e espaço operam entre si *no tempo*.

Neste sentido, com o objectivo de compreender em que medida os corpos e espaços arquitectónicos determinam o carácter desta relação (reflectindo ou inflectindo determinada experiência e prática sócio-espacial), propusemo-nos explorar os domínios e os momentos que pautam a *produção*, *percepção* e *experimentação* da Architectura.

Através do material bibliográfico recolhido, revelou-se fundamental estruturar a investigação em dois momentos: Num primeiro momento, e a partir das teorias desenvolvidas pelos filósofos Maurice Merleau-Ponty e Henri Lefebvre, procedeu-se à identificação e estudo individualizado das dimensões *Homem*, *Espaço* e *Tempo*, como os domínios em que se encontra enraizada a Architectura; Num segundo momento, acrescentando ao estudo teorias de autores como os arquitectos Giancarlo De Carlo e Christian Norberg-Schulz, e o filósofo Martin Heidegger, e recorrendo à exposição de casos práticos (*Bairro de Pessac* de Le Corbusier, *Palais de Tokyo* da dupla Lacaton & Vassal, e *La*

¹ VAN EICK, Aldo. In STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck — The Shape of Relativity* (Amsterdam: Architectura & Natura, 1998), p. 416.

Mémé de Lucien Kroll), procuramos compreender como os três domínios identificados na primeira fase se relacionam entre si no processo da *produção do espaço* arquitectónico.

Assim, num primeiro momento, focamos o estudo no *Homem* no sentido de clarificar a sua posição enquanto agente responsável por mediar o processo de superação da abstracção e universalidade que, por vezes, mascaram a ideia de *espaço* e *tempo* como realidades autónomas. Partindo do entendimento do homem enquanto indivíduo face ao *homem universal*, estruturamos a reflexão a partir das dimensões que descrevem a sua singular construção: a dimensão física do seu Corpo e a dimensão mental e social da sua Identidade.

De seguida, procedemos à reflexão acerca do *Espaço* como horizonte da experiência perceptiva do indivíduo, procurando clarificá-lo como indissociável da sua presença e acção subjectivas. O espaço e os corpos arquitectónicos que lhe dão forma, enquanto abrigo do homem, ultrapassam a mera condição de *objecto* e, por isso, a bidimensionalidade do plano projectual e a tridimensionalidade da matéria construída. Reflectimos, por isso, acerca da dimensão mental que a *ideia* e a *concepção do espaço* compreendem na actividade projectual e, também, acerca da experiência que a dimensão física do corpo arquitectónico comporta. Percebemos que o espaço não existe *per se* e, por isso, não pode ser concebido como tal. Da mesma forma que o homem se revela o agente a partir do qual o espaço ultrapassa a abstracção e adquire substância, o espaço manifesta-se como agente determinante na construção perceptiva do indivíduo que o ocupa e, por isso, no processo de construção identitária do indivíduo.

Num terceiro momento, centrou-se o estudo no *Tempo* enquanto domínio responsável por organizar a experiência perceptiva do homem no espaço. Entendemos que o tempo, por si só, tal como o espaço considerado autonomamente, é pura abstracção. Decidimos, por isso, abordar o *tempo como experiência* e reflectir acerca da acção que opera sobre o homem e sobre o corpo do espaço arquitectónico, procurando compreender como influi na organização do quotidiano do indivíduo e em que medida o espaço reflecte ou inflecte essa estrutura temporal.

Depois de explorados os três domínios onde se enraíza a prática da Arquitectura – *Homem*, *Espaço* e *Tempo* – procuramos identificar os momentos da produção dos seus espaços e em que medida influem na relação que o homem estabelece com o espaço e o tempo. Através da *teoria unitária* desenvolvida por Henri Lefebvre, distinguimos três fases no processo projectual: a *concepção* do espaço, a *materialização* do espaço e a *experimentação* do espaço. A partir da exposição destas três fases, entendemos que, em grande medida, a actividade projectual se concentra no momento da concepção do espaço, onde o arquitecto pré-conceptualiza a experimentação do espaço numa ideia de prática espacial, e planeia o

momento da sua materialização num projecto. O resultado deste processo é aquilo a que Lefebvre chama *Espaço Abstracto*: um espaço objectificado e desligado da dimensão vivencial do seu habitar. Procurámos, neste sentido, compreender como se pauta o momento da experimentação do espaço e em que medida deve ser considerado na actividade projectual para que o resultado seja um *espaço humanizado* (*Diferencial* para Lefebvre). Através das reflexões desenvolvidas pelo arquitecto Giancarlo De Carlo, consideramos então necessário, reflectir não só acerca dos momentos da produção do espaço mas, também, acerca da posição e comportamento dos seus intervenientes: *Arquitecto, Cliente e Público*. Entendemos, então, que o arquitecto responde às aspirações e necessidades do cliente que, no entanto, raramente corresponde ao público do espaço requerido. Neste processo, o público acaba muitas vezes conceptualizado numa ideia de *homem universal* que obviamente não corresponde à pluralidade de individualidades de que é composto. O resultado, como De Carlo referiu, é um espaço que abriga um fosso entre Arquitectura e a realidade vivencial, subjectiva e volátil, que pauta o *habitar* dos indivíduos.

Neste sentido, consideramos essencial à investigação questionar não só o método da *produção do espaço* dito *abstracto* mas, também, num último momento, explorar alternativas possíveis. Apresentando algumas das múltiplas abordagens projectuais capazes de abrigar, na sua génese, a dimensão vivencial e humana da Arquitectura, recorreremos ao estudo de casos práticos que entendemos exemplificativos. Neste sentido, revelou-se fundamental compreender o que significa *habitar*. Recorrendo às ideias desenvolvidas pelo filósofo Martin Heidegger, e apoiando-nos no exemplo do *Bairro de Pessac* de Le Corbusier, percebemos que *habitar* ultrapassa em larga medida a mera ocupação de um espaço: habitar no sentido heideggeriano, pressupõe o envolvimento directo do homem com o espaço, num processo em que é concedida ao indivíduo a oportunidade de participar activamente na constituição e transformação do *espaço* em *lugar*. Entendendo, então, o habitar como um processo de redefinição constante do espaço e das suas formas, pela apropriação espontânea e subjectiva do indivíduo que o *ocupa*, considerámos pertinente reportar o estudo para a ideia de *Obra Aberta* desenvolvida por Umberto Eco: obras intencionalmente indeterminadas que se abrem, como *campo de possibilidades* de interpretação, à apropriação livre pelo seu intérprete – o(s) habitante(s). A renovação do *Palais de Tokyo* da dupla francesa Lacaton & Vassal, surgiu-nos de imediato como exemplo. Os espaços do *Palais*, cujos limites foram propositadamente concebidos como indeterminados, consentem aos artistas (ali seus habitantes) e ao público em geral, redefinir as suas formas num processo de apropriação que a cada gesto se renova. Recorreremos, neste sentido, num último momento, à ideia de *projecto enquanto processo* desenvolvida pelo arquitecto Giancarlo De Carlo e ao projecto *La Mémé* de Lucien Kroll, procurando explorar a possibilidade de uma actividade projectual

colaborativa, que entendemos capaz de orientar a produção do espaço humanizado. Um processo que consinta ao seu público, isto é, aos seus habitantes, integrarem-se em todos os momentos da produção do espaço, impondo-lhe a real ordem das suas necessidades de uso e as suas aspirações enquanto indivíduos conscientes da sua singularidade e liberdade.

Com o desenvolvimento deste estudo, compreendemos que o *homem* é o responsável por revelar a essência e a profundidade do *espaço* e do *tempo*. E que é igualmente fundamental à sua constituição enquanto indivíduo, isto é, ao processo da construção performativa da sua identidade, poder inflectir no espaço a sua imagem e comportamento próprios. Concluimos, portanto, que o arquitecto, *homem entre os homens - organizador do espaço - criador de felicidade*,² deve procurar criar espaços humanizados que permitam aos indivíduos que os vivenciam, ressoar no meio o seu particular modo de *estar-no-mundo*.

Assim, enquanto habitantes de um mundo que, apesar de global, se manifesta fragmentado e volátil, devemos compreender que a dimensão vivencial da Arquitectura, além de ritmada por um quotidiano cadenciado, controlado pelo *tempo social*, é profundamente plural e incerta. Por isso, do mesmo modo que não devemos procurar fixar a dimensão vivencial da Arquitectura num molde tipificado e pré-determinado, também não podemos reduzir o entendimento da prática projectual do arquitecto a um único método ou modelo. Devemos sim, a par do reconhecimento da pluralidade de indivíduos e multiplicidade de práticas sócio-espaciais que co-habitam a dimensão vivencial, compreender e legitimar a ideia de que as hipóteses válidas são múltiplas.

O arquitecto de hoje, no entanto, dependente do mercado e da elite que lhe consente os meios necessários à concretização da sua actividade, opera sobre um mundo povoado de simulacros e imagens de *públicos-alvo* tipificados. Neste contexto, a sua prática pode manifestar-se, em grande medida, através da concepção de espaços de consumo genérico e instantâneo, projectados através de representações objectuais e formais que procuram responder e atrair o mercado, o qual, por sua vez, procura seduzir o público. Estas imagens, ora permanecem como tal, ora são rigorosa e maquinalmente traduzidas para o plano do espaço físico e vivencial do homem. Rem Koolhaas, no seu *Junkspace* (2002), fala-nos desses espaços e *objectos* arquitectónicos feitos *mercadoria*, produzidos e reproduzidos em massa à imagem da sociedade de consumo contemporânea:

Junkspace knows all your emotions, all your desires. It is the interior of Big Brother's belly. It preempts people's sensations. It comes with a sound track, smell, captions; it blatantly proclaims how it wants to be read: rich, stunning, cool, huge, abstract, "minimal",

² TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço* (Porto: FAUP Publicações, 2006), p. 75.

*historical. It sponsors a collective of brooding consumers in surly anticipation of their next spend (...). They know everything about you, except who you are.*³

Neste *junkspace*, como refere Koolhaas, *o cosmético é o novo cósmico*.⁴ Consideramos, no entanto, que, ao contrário desta resposta fragmentária e mercantil, é essencial à validação ética da prática do arquitecto atender não só ao mercado a que responde, isto é, ao *cliente*, mas principalmente às reais necessidades de uso e aspirações próprias dos indivíduos a que se destinam os corpos e espaços arquitectónicos que projecta. Assim, e no seguimento do exposto, tomamos a liberdade pessoal de concluir, que será a partir de uma maior inclusão do público real no processo da produção do espaço, que o arquitecto e, consequentemente, a Arquitectura poderão redescobrir o espaço multidimensional do habitar quotidiano dos indivíduos, desalienando-os da condição contemporânea de *homem tipo*. Acreditamos, por isso, que a actividade do arquitecto pode beneficiar do entendimento de uma prática colaborativa e processual que admita, no projecto da concepção e materialização do espaço, a redefinição de premissas e formas através de um posicionamento consciente e crítico relativamente à dimensão vivencial em que se insere. Assim, nas palavras de Colin Rowe:

*For the built world of human habitation and venture is the very cradle of the new order and, in order properly to rock it, the architect must be willing to come forward, purged of prejudice, as a front-line combatant in the battle for humanity.*⁵

³ KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*, 2002. In BAKER, George, et al. *October*, Vol. 100 (Cambridge: MIT Press, 2002), p. 183.

⁴ Ibidem, p. 190.

⁵ ROWE, Colin, KOETTER, Fred. *Collage City* (Cambridge: MIT Press, 1983), p. 95.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BERGSON, Henri. *Matter and Memory*, New York: Dover Publications, 2004.
- CARMAN, Taylor. *Merleau-Ponty*, New York: Routledge, 2008.
- CHEMERO, Anthony. *Radical Embodied Cognitive Science*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- EAMONN, Canniffe, JONES, Peter Blundell. *Modern Architecture through Case Studies – 1945-1990*, Oxford: Elsevier, 2007.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 1989.
- FRAMPTON, Kenneth. *Storia dell'Architettura Moderna*, Bologna: Zanichelli, 2008.
- FURLEY, David. *From Aristotle to Augustine - Routledge History of Philosophy vol. II*, New York: Routledge, 1999.
- GANS, Deborah. *The Le Corbusier Guide*, New York: Princeton Architectural Press, 2006.
- GIBSON, James Jerome. *The Senses considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1966.
- GOONEWARDENA, Kanishka, KIPFER, Stefan, MILGROM, Richard, SCHMID, Christian (ed.). *Space, Difference, and Everyday Life – Reading Henri Lefebvre*, New York: Routledge, 2008.
- SCHMID, Christian. *Henri Lefebvre's theory of the production of space: towards a three-dimensional dialectic*.
- MILGROM, Richard. *Lucien Kroll: design, difference, everyday life*.
- GROSZ, Elizabeth. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge: The MIT Press, 2001.
- HALL, Edward. *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books, 1966.
- A Dança da Vida – A Outra Dimensão do Tempo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*, New York: Perennial Classics, 2001.
- HILLIER, Jean, ROOKSBY, Emma. *Habitus: a Sense of Place*, Burlington: Ashgate, 2005.
- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment*, New York: Routledge, 2002.
- JENCKS, Charles, KROPF, Karl. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Chichester: Academy, 2001.
- JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

JONES, Peter Blundell, PETRESCU, Doina, TILL, Jeremy. *Architecture and Participation*, New York: Routledge, 2005.

DE CARLO, Giancarlo. *Architecture's Public*.

JONES, Peter Blundell, *Sixty-eight and after*.

LEACH, Neil. *Camouflage*, Cambridge: The MIT Press, 2006.

LE CORBUSIER. *Towards a New Architecture*, New York: Dover Publications, 1986.

LEFAS, Pavlos, *Dwelling and architecture: from Heidegger to Koolhaas*, Berlin: Jovis Verlag, 2009.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 2012.

Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life, New York: Continuum, 2007.

LYNCH, Kevin. *The Image of the City*, Cambridge: The MIT Press, 1960.

MARSHALL, George. *A Guide to Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*, Wisconsin: Marquette University Press, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*, New York: Routledge, 2002.

The Structure of Behavior, Boston: Beacon Press, 1963.

NICK, Huggett. *Space from Zeno to Einstein: Classic Readings with a Contemporary Commentary*, Cambridge: MIT Press, 1999.

PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Chichester: John Wiley & Sons, 2005.

PELLETIER, Louise e PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge: The MIT Press, 2000.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Built Upon Love*, Cambridge: The MIT Press, 2006.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *Viver a Arquitectura*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.

RISSELADA, Max. *Raumplan versus Plan Libre*, Delft: Delft University Press, 1988.

ROWE, Colin, (KOETTER, Fred). *Collage City*, Cambridge: MIT Press, 1983.

SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; Or, Practical Aesthetics*, Los Angeles: Getty Publications, 2004.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Primacy of Movement*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 2011.

STANEK, Łukasz. *Henri Lefebvre on Space - Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck – The Shape of Relativity*, Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

STUART, Elden. *Understanding Henri Lefebvre*, London: Continuum, 2004.

TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*, Porto: FAUP Publicações, 2006.

TAYLOR, C. C. W.. *From the Beginning to Plato - Routledge History of Philosophy Vol. I*, New York: Routledge, 2005.

VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

PERIÓDICOS

DE LOISY, Jean. *The History of Palais de Tokyo since 1937*, Palais de Tokyo Magazine, n. 15.

EISENMAN, Peter, FRAMPTON, Kenneth, GANDELSONAS, Mario. *Oppositions*, n. 4, The Institute for Architecture and Urban Studies, 1975.

FRAMPTON, Kenneth. *On Reading Heidegger*, 1975.

BAKER, George, et al. *October, Vol. 100, Obsolescence*, Cambridge: MIT Press, 2002.

KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*, 2002.

LEACH, Neil. *Belonging: Towards a Theory of Identification with Place*, *Prospecta*, n. 33, 2002.

RUBY, Andreas, ILKA. *Lacaton & Vassal*, 2G n.21, 2007.

ARTIGOS ON-LINE

ABALOS, Inâki. *Hay un Momento*, 2005 - plataformaarquitectura.cl

LOPEZ, Oscar. *AD Classics: Expo '58 + Philips Pavilion / Le Corbusier and Iannis Xenakis*, 2011 - archdaily.com/157658

HOLLAND, Jessica. *Lacaton and Vassal: Interview*, 2003 - transationalarchitecturegroup.wordpress.com

PALLASMAA, Juhani. *Stairways of the Mind*, 2000 - pratt565ae.wordpress.com

Hapticity and Time, 1999

fluxwurx.com/jstudio/wp-content/uploads/2011/02/pallasmaa_hapticityandtime.pdf

POLETTI, Raffaella. *Lucien Kroll: Utopia Interrupted*, 2010 - domusweb.it

SVEIVEN, Megan. *AD Classics: Endless House / Friedrich Kiesler*, 2011 - archdaily.com/126651

Índice Iconográfico

I. AS DIMENSÕES DA ARQUITECTURA

Imagem de separador - www.stevenbenedict.ie/2013/05/the-summer-blockbuster

1. AS DIMENSÕES DO HOMEM

Fig. 1.1 - commons.wikimedia.org/wiki/File:Ledoux,_Theatre_of_Besan%C3%A7on.jpg

Fig. 1.2 - www.taringa.net/posts/info/2265515/Le-Corbusier-y-los-5-puntos-de-una-nueva-arqui.html

2. AS DIMENSÕES DO ESPAÇO

Fig. 2.1 - tumblr_mctbocxs2y1qmxbjbo1_1280

Fig. 2.12 - www.virose.pt/arch/clusters/kiesler

3. AS DIMENSÕES DO TEMPO

Fig. 3.1 - www.studyblue.com/notes/note/n/modern-art-ii-test-1/deck/2142316

Fig. 3.2 - http://blanchardmodernart.blogspot.pt/2011_08_01_archive.html

II. ARQUITECTURA: UMA OBRA ABERTA

Imagem de separador - 2.bp.blogspot.com/-LXL-SCi7XQw/Tn5Qgz46BDI/AAAAAAAAAKaU/L-gRya9M814/s1600/Schwitters%253B%2BThe%2BMerzbau%252C%2Bbegun%2B1923.jpg

4. DO ESPAÇO ABSTRACTO AO ESPAÇO DIFERENCIAL

Fig. 4.1 - www.ina.fr/video/CAF97028666/cite-le-corbusier-a-pessac-video

Fig. 4.2 - blogs.ethz.ch/prespecific/files/2013/05/corbu_hand

5. ESPAÇOS PARA A IMPREVISIBILIDADE

Fig. 5.1 - www.transculturalmodernism.org/article/151

Fig. 5.2 - myhomepage.ferris.edu/~gollane/

Fig. 5.3 - hotcharchipotch.files.wordpress.com/

Fig. 5.4 - archi-trouve.blogspot.pt/2013/07/rage-against-machine-for-living-corbu

Fig. 5.5 - <http://movitcity.blog.lemonde.fr/2006/10>

Fig. 5.6 - <http://functionmag.tumblr.com/post/43221603142/quartiers-modernes-fruges-pessac-france-le>

Fig. 5.7 - *Living in a Laboratory*, Filme de Claudia Trinker e Julia Zöller, 2004.

Fig. 5.8 - STANEK, Łukasz. *Henri Lefebvre on Space - Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), p. 92.

Fig. 5.9 - STANEK, Łukasz. *Henri Lefebvre on Space - Architecture, Urban Research, and the Production of Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), p. 91.

Fig. 5.10 - www.flickr.com/photos/gaf/5998920353

Fig. 5.11 - www.adrianaeysler.com/index.php?n=ListOfActivities.Palimpsest

Fig. 5.12 - www.adrianaeysler.com/index.php?n=ListOfActivities.Palimpsest

Fig. 5.13 - www.youtube.com/watch?v=-ywxv14jI

Fig. 5.14 - www.youtube.com/watch?v=-ywxv14jI

Fig. 5.15 - www.youtube.com/watch?v=-ywxv14jI

Fig. 5.16 - www.youtube.com/watch?v=-ywxv14jI

Fig. 5.17 - www.youtube.com/watch?v=-ywxv14jI

Fig. 5.18 - agingmodernism.wordpress.com/2010/08/20/pessac-stifled-alterations

Fig. 5.19 - www.schichtwechsel.li/2012/05/allan-kaprow-museen-1967

Fig. 5.20 - www.lacatonvassal.com

Fig. 5.21 - www.palaisdetokyo.com/fr/informations-pratiques/le-palais-de-tokyo

Fig. 5.22 - www.lacatonvassal.com

Fig. 5.23 - www.lacatonvassal.com

Fig. 5.24 - www.lacatonvassal.com

Fig. 5.24 - www.lacatonvassal.com

Fig. 5.26 - www.henriqueoliveira.com

Fig. 5.27 - www.lacatonvassal.com

Fig. 5.28 - www.midas-filmes.pt/estreias/estreados/as-operacoes-saal

Fig. 5.29 - www.midas-filmes.pt/estreias/estreados/as-operacoes-saal

Fig. 5.30 - notasurbanas.blog.com/2010/12/20/lucien-kroll-arquitetura-aberta-nos-anos-70

Fig. 5.31 - notasurbanas.blog.com/2010/12/20/lucien-kroll-arquitetura-aberta-nos-anos-70

Fig. 5.32 - homeusers.brutele.be/kroll/auai-project-ZS

Fig. 5.33 - notasurbanas.blog.com/2010/12/20/lucien-kroll-arquitetura-aberta-nos-anos-70/.jpg

Fig. 5.34 - notasurbanas.blog.com/2010/12/20/lucien-kroll-arquitetura-aberta-nos-anos-70

Fig. 5.35 - homeusers.brutele.be/kroll/auai-project-ZS

Fig. 5.36 - GOONEWARDENA, K., KIPFER, S., MILGROM, R., SCHMID, C. (ed.). *Space, Difference, and Everyday Life – Reading Henri Lefebvre* (New York: Routledge, 2008), p. 274.

Fig. 5.37 - www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html.jpg

Fig. 5.38 - sySpirosiaristeronArXitektonon.blogspot.pt/2011/11/11

Fig. 5.39 - www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html.jpg

Considerações Finais

Imagem de separador - pinkfloydarchives.com/DTaiLPPF.htm

